This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

800059210N

Schopenhauer's

Philosophie der Tragödie.

Schopenhauer's

Philosophie der Tragödie.

Von

August Siebenlist.

— Ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων —

Alle Rechte vorbehalten.

Pressburg & Leipzig,
Verlag von Carl Stampfel.
1880.

265

Druck von C. F. Wigand in Pressburg.

JOHANNES VAHLEN,

k. k. Hofrathe,

ord. Professor der klass. Philologie an der Universität Berlin, wirkl. Mitgliede der Akademieen der Wissenschaften zu Berlin und Wien u. s. w., u. s. w.

in Verehrung und Dankbarkeit

zugeeignet.

VORWORT.

Bei dem hier vorliegenden Versuche, *Schopenhauer's „Philosophie der Tragödie"* im Zusammenhange darzustellen, bin ich zunächst und zumeist *referirend* und nicht *kritisirend* vorgegangen. Mein eigenes Urtheil floss nur da mit ein, wo es sich um besonders brennende Fragen, sogenannte „Tagesfragen" der Aesthetik handelte. Dabei sind neben *Aristoteles* und *Lessing*, die hier noch fortwährend die erste Stimme haben und hoffentlich für immer behalten, auch einschlägige Erscheinungen der neueren und neusten Literatur, insoweit Diess nöthig und thunlich schien, zum Vergleiche herangezogen worden. Als Richtschnur nahm ich mir hierin, was *Schopenhauer* an *Frauenstädt* schreibt (M, 584)[1]: So sehr ich überzeugt bin, dass man über meine Philosophie hinaus in der Längendimension *niemals* wird gehen können: so lässt sie doch in der Breite noch viele Bereicherungen zu, als Belege, Erläuterungen, Anwendungen in allen ihren Theilen.

[1]) S. die erste Anmerkung des I. Abschnittes: Einleitendes.

ist ja gegenwärtig so ziemlich allseitig anerkannt, dass vereinzelte Aussprüche der Schriften des pessimistischen Philosophen bereits zum Gemeingute geworden sind; — der Urheber derselben kam nie, oder aber doch bloss ganz beiher in Frage. Jetzt indess scheint es nachgerade unabweisliche Pflicht geworden zu sein, hervorzuheben, dass — gar nicht in Betracht gezogen das systematische Gepräge der Schopenhauer'schen Lehre von der Tragödie — vielerlei höchst geistvolle Einzelgedanken, welche das Trauerspiel und dessen Theorie betreffen, *zuerst bei Schopenhauer* stehen. Diess sollte endlich einmal, mag man auch über des Letzteren sonstige Bedeutung minder günstig denken, schon um der Gerechtigkeit willen zugestanden werden. Befremden darf es dann auf der andern Seite gleichfalls nicht, dass zwischen den *Aristotelischen Erörterungen über das Trauerspiel und den Schopenhauer'schen* denn doch ungleich mehr Aehnlichkeit, Verwandtschaft und Uebereinstimmung, als Gegensatz und Verschiedenheit in's Auge springt. *Aristoteles* und *Schopenhauer* — Jeder von ihnen ein wahrer vir doctissimus; jener der gelehrteste Mann des Alterthums, dieser unleugbar Einer der belesensten Menschen aller Zeiten; Beide für literarische Zwecke über Schätze des Wissens gebietend, welche von ihnen allüberall mit einem auf das Ganze gerichteten Blicke beherrscht wurden — sind auch darin zu einander gehörig, dass sie Beide sich als die *Schüler des göttlichen Platon* bekennen. Dass Diess bei Schopenhauer der Fall ist, davon wird in den vorliegenden Blättern ausdrücklich die Rede sein; wegen des Aristoteles ist auf die Sonderschrift *Christian Belger's*: „de

Aristotele etiam in arte poetica componenda Platonis discipulo“ [1]) zu verweisen.

Es würde sonach in gewissem Sinne auch über die Theorieen der Tragödie, welche die Philosophen von Stagira und von Frankfurt aufgestellt haben, zu sagen sein, was *Julius Leopold Klein* allgemeiner so ausdrückt: „Wie die Natur, so hat auch die Kunst ewig giltige, infallible Gesetze, die sich durch alle Wandlungen hindurch gleich bleiben, immer aber in verjüngter, aus früheren, durch diese bereicherten Erscheinungsformen sich entwickelnder Gestaltung, wie der römische Dichter den Sonnengott feiert: Semper idem et alius nasceris“ [2]). Was man also das „Ideal der Tragödie“ nennt, ist sozusagen für alle Zeiten umwandelbar gleich [3]), und *Herbart* [4]) hebt demnach mit allem Rechte hervor, dass wir von einer Aesthetik verlangen, sie solle auf die neuere Zeit, ja auf den heutigen Tag ebenso gut passen, wie auf das Alterthum.

Ob und bis zu welchem Grade Letzteres bei Aristoteles und Schopenhauer zutrifft, so dass mit Rücksicht hierauf eine Konkordanz zwischen ihnen Beiden zugleich einen empfindlichen Werthmesser des Gehaltes ihrer Ansichten über Tragödie und, was damit zusammenhängt,

---

[1]) Berlin, Gustav Lange, 1872. Vgl. noch *Albert Schwegler*, die Metaphysik des Aristoteles. Grundtext, Uebersetzung und Kommentar in 4 Bdn. Tübingen, Fues, 1847—1848. Seite 81 des III. Bds., dann *Ludwig Strümpell*, Geschichte der griechischen Philosophie. 2 Bde. Leipzig, Voss, 1856—1861. I, 177 und bes. *Eduard Zeller*, Philosophie der Griechen. Leipzig, Fues, 1879. II_2, 161 der dritten Auflage. S. auch *Jakob Bernays*, zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. Berlin, Hertz, 1880. Seite 184 ff.

[2]) *Klein*, Geschichte des Dramas XI_2, 538.

[3]) *Klein*, Geschichte des Dramas VII, 402.

[4]) *Herbart*, kleinere philosophische Schriften III, 789.

überhaupt abgeben würde: dafür lässt sich die beste Stichprobe vornehmen, wenn man der Katharsisstelle des Stagiriten, jenem glänzendsten Gedanken der gesammten Aesthetik und ihrer fruchtbarsten Entdeckung [1]), die gleichlaufenden Ausführungen Schopenhauer's gegenüberhält. Die zwei Philosophen meinen dort, wo sie von der Wirkung des Trauerspieles reden, im Grunde Dasselbe: aber Jeder von ihnen spricht sein Urtheil genau so aus, wie er es der ganzen Kulturhöhe gemäss, als deren Erscheinungsform eben Jeder ohne Ausnahme immerhin begriffen werden muss, überhaupt auszuprechen im Stande war. Darum sehen wir den Verfasser der Poetik gleichsam bloss die *Prämissen* geben, deren *Konklusionen* Schopenhauer gezogen hat.

In wie ferne uns bei solcher Kunstwirkung „*wohl werden*" kann, sollte man endlich einmal aufhören, zu fragen. Es ist Diess gewiss um Nichts weniger müssig, als wenn man dieser oder jener Philosophie vorwirft, sie sei — trostlos. Und doch gewährt, gerade nach Schopenhauer's Deutung, das Trauerspiel einen wahren und wirklichen Trost, — einen Trost freilich, neben welchem besehen, das ganze Gaukelspiel der Erde erst recht, wie Geflimmer von Katzengold sich ausnimmt. Bis zum Extrem zeigt sich der entgegengesetzte Standpunkt beispielsweise bei *Gustav Freytag*. „Der moderne Dichter hat", so lehrt *Freytag* [2]), „dem Zuschauer die stolze Freude zu bereiten, dass die Welt, in welche er ihn einführt, durchaus den idealen Forderungen entspricht, welche Gemüth und Urtheil

---

[1]) *Klein*, Geschichte des Dramas I, 17.

[2]) Technik des Dramas. Leipzig, Hirzel, 1872. Seite 79 der zweiten Auflage.

der Hörer gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben. Menschliche Vernunft erscheint in dem modernen Drama als einig und eins mit dem Göttlichen, alles Unbegreifliche der Weltordnung nach den Bedürfnissen unseres Geistes und Gemüthes umgebildet. Und diese Eigenthümlichkeit der Handlung verstärkt allerdings dem Zuschauer der besten modernen Dramen die schöne Klarheit und fröhliche Gehobenheit, sie hilft, ihn selbst auf Stunden grösser, freier, edler zu machen.“ Von Alledem in manchem Betrachte das direkte Gegentheil weist Schopenhauer dem Poeten der Tragödie als Aufgabe zu: jene Forderung einer der ersten literarischen Grössen unserer Tage würde dagegen den Philosophen des Pessimismus etwa anmuthen, wie eine — Fettfalte am Apollo von Belvedere, dessen weitumherblickendes Haupt so frei auf den Schultern steht, dass es, dem Leibe ganz entwunden, der Sorge für ihn nicht mehr unterthan zu sein scheint (II, 209). Nichtsdestoweniger werden auch Solche, welche jenes *Freytag*'sche Gebot grundsätzlich festhalten, stellenweise zugeben müssen, dass sich aus Schopenhauer'schen Principien für die Aesthetik des Trauerspieles geradewegs überraschende Aufschlüsse gewinnen lassen.

Es erübrigt, noch an Folgendes zu erinnern. Manche werden wohl an den Citaten dieses Buches Anstoss nehmen und mit Recht einwerfen, dass dieselben nicht stets von der ursprünglichsten Quelle geholt, also dann auch nicht in der — streng wissenschaftlich genommen — üblichen Form gegeben erscheinen. Es geschah Diess indess keineswegs allemal darum, weil mir die Hauptfundstätte einer angezogenen Stelle etwa unbekannt geblieben ist, sondern einfach desshalb, weil mir jene Quel-

len ersten Ranges nicht in jedem Falle zu unmittelbarer Verfügung standen. Für Diejenigen, welche die Citate bei mir gar zu reichlich aufgespeichert finden, diene die Aufklärung, dass ich in meiner Schrift auch möglichst erschöpfende bibliographische Notizen aus dem Grunde beigab, um auf diese Art Den oder Jenen, der da vielleicht des Näheren sich unterrichten mag, sofort über die nöthigen Hilfsmittel in Kenntniss zu setzen. Mehr, als vermessen würde es nun sein, zu behaupten, dass mir hiebei Nichts entgangen sei. Doch darf ich mir andererseits zu Gute halten, dass so manche Monographieen und Broschüren, die zur Erkenntniss des Ganzen treffende Beiträge liefern, in diesen Blättern aus dem Dunkel der Vergessenheit oder doch aus dem Zwielichte der Halbvergessenheit gebührender Maassen hervorgezogen worden sind.

Januar, 1880.

Der Verfasser.

Inhalt.

		Seite
	Vorwort	VII
I.	Einleitendes. — Begriff und Bedeutung der Tragödie . . .	1
II.	Zweck und Wirkung der Tragödie	20
III.	Konception und Stoff der Tragödie	58
IV.	Charakter und Handlung der Tragödie. — Gesetz des „tragischen Monismus". — Die Schicksalstragödie. — Die „poetische Gerechtigkeit"	81
V.	Die Komposition der Tragödie. — Die Schwierigkeit des Ausganges. — Die dramatischen „Einheiten"	196
VI.	Gedanken und Sprache	233
VII.	Urtheile über Dichter der Tragödie	270
VIII.	Unterschiede zwischen der antiken und modernen Tragödie . .	359

I.

Einleitendes. — Begriff und Bedeutung der Tragödie.

Die Ueberzeugung, dass diese Welt unter allen möglichen Welten die schlechteste, dass sie nur ein Tummelplatz leidender und sterbender Wesen sei (III, 669[1]), VI, 16) — der *Pessimismus*, — sowie jene Dichtungsart, welche sich ausschliesslich mit der Darstellung der furchtbaren Seite des Menschenlebens beschäftigt (III, 495) — die *Tragödie*, — dürften, selbst schon bei flüchtigerem Zusehen, verwandtschaftliche Beziehungen erkennen lassen. Noch mehr indess ergiebt sich nach genauerer Prüfung, dass jene der Leibnitz'schen so ganz und gar entgegengesetzte Anschauung von der Beschaffenheit der Welt einerseits, und das Trauerspiel andererseits in unleugbarem inneren Zusammenhange stehen.

Wenn andere Systeme, sagt *Arthur Schopenhauer*, der anerkannte *Philosoph des Pessimismus* (IV_1, 143), ihr Lied von der besten Welt gesungen haben, so kommt zuletzt, hinten im System, als ein später Rächer des Unbilds, wie ein Geist aus den Gräbern, wie der steinerne Gast zum Don Juan, die Frage nach dem Ursprung des Uebels, des ungeheueren, namenlosen Uebels, des entsetzlichen, herzzerreissenden Jammers in der Welt: — und sie verstummen, oder haben Nichts,

[1]) Die Citate, bei welchen die Angabe des Titels eines Werkes fehlt, beziehen sich auf *Arthur Schopenhauer's* sämmtliche Werke, herausgegeben von *Julius Frauenstädt* (Leipzig, Brockhaus, 1874) in sechs Bänden, und zwar bedeutet die römische Ziffer den Band, die arabische Ziffer die Seite der Gesammtausgabe. N. bezeichnet das Buch: Aus *Arthur Schopenhauer's* handschriftlichem *Nachlass*, herausgegeben von *Julius Frauenstädt* (Leipzig, Brockhaus. 1864) und M. (Memorabilien): *Arthur Schopenhauer. Von ihm. Ueber ihn.* Von *Ernst Otto Lindner* und *Julius Frauenstädt* (Berlin, Hayn, 1863).

als Worte, leere, tönende Worte, um eine so schwere Rechnung abzuzahlen. Hingegen, wenn schon in der Grundlage eines Systems das Dasein eines Uebels mit dem der Welt verwebt ist, da hat es jenes Gespenst nicht zu fürchten, wie ein inokulirtes Kind nicht die Pocken. Dasselbe dürfte bei der Theorie des Trauerspieles der Fall sein.

Es möchte sich daher wohl verlohnen, einmal sämmtliche wichtigen Stellen sorgsam aneinanderzureihen und auf ihren Gehalt zu erproben, welche *Schopenhauer* über die *Tragödie* und Alles, was dazu gehört, in seinen Werken beigebracht hat, zumal er selbst den Hinweis giebt, wie sich seine ganze Lehre mit seiner Ansicht vom Trauerspiel durchdringe und eine die andere bestätige (M, 577). Dabei fällt noch in's Gewicht, dass wir von Schopenhauer nicht, wie von *Aristoteles*, eine *Poetik* besitzen, in der sich alles, oder doch das meiste, für unsere Frage Bedeutsame hübsch gesichtet und gruppirt beisammen fände. Im Gegentheile: beruhte anders selbst die Annahme auf Wahrheit, dass die Poetik des Aristoteles „nichts Mehr und nichts Weniger sei, als ein nach aristotelischen Vorträgen von einem Zuhörer des Philosophen aufgezeichnetes Heft," wie *Adolf Stahr*[1]) meint, so würde für Schopenhauer erst noch die Aufgabe erübrigen, ein ähnliches Kompendium anzufertigen.

Schopenhauer selbst äussert sich hierüber, wie folgt (III, 633): Man muss erwägen, dass meine Schriften, so wenige ihrer auch sind, nicht alle zugleich, sondern successiv, im Laufe eines langen Lebens und mit weiten Zwischenräumen abgefasst sind; demnach *man nicht erwarten darf, dass Alles, was ich über einen Gegenstand gesagt habe, auch an einem Orte zusammenstehe.* Ferner (III, 528): Wer von mir lernen und mich verstehen will, darf Nichts, das ich geschrieben habe, ungelesen lassen.

Jeder Leser Schopenhauer's wird diese Bemerkungen seinerseits nur zu bestätigen vermögen. Nicht Alles, wenn auch freilich das weitaus Meiste, was Bezug hat auf die *Tragödie*, findet sich im dritten Buche seines Hauptwerkes,

---

[1]) Aristoteles Poetik, übersetzt und erklärt von *Adolf Stahr*. Stuttgart, Krais und Hoffmann, 1859. Seite 13.

der „*Welt als Wille und Vorstellung*“ (II), welches ja vorwiegend den ästhetischen Gehalt der Schopenhauer'schen Lehre giebt, sowie auch in den entsprechenden Kapiteln des Zusatzbandes (III); gar Mancherlei ist zerstreut, hier und dort, häufig sogar da, wo man es am wenigsten vermuthen möchte, also nicht bloss in den „*Parerga und Paralipomena*“ (V und VI), sondern auch in den „*beiden Grundproblemen der Ethik*“ (IV), ja selbst in der Abhandlung: „*Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*“ (I). Noch enthalten der „*handschriftliche Nachlass*“ (N) und die *Memorabilien* (M), beide von *Julius Frauenstädt* herausgegeben, wichtige Beiträge.

Wenn ich schon aus dem erwähnten *einen* Umstande die Berechtigung ableiten zu dürfen glaube, gerade Schopenhauer's Ansichten über die *Tragödie* in nähere Erwägung zu ziehen, so veranlassen mich hiezu auch noch zwei andere beachtenswerthe Gründe.

Einmal erklären nämlich Männer von bedeutendem Gelehrtenrange, die man gewiss keiner Voreingenommenheit für Schopenhauer wird zeihen dürfen, übereinstimmend, dass Schopenhauer namentlich als *Aesthetiker* unsere ganze Aufmerksamkeit verdiene. So sagt *Eduard Zeller*[1]), dass man bei dem geistreichen und namentlich in ästhetischer Beziehung reich gebildeten Schopenhauer viele gute Gedanken und treffende Wahrnehmungen findet. *Friedrich Harms*[2]) giebt zu, dass Schopenhauer's Schriften voll sind von geistreichen Auffassungen und Bemerkungen über die Werke der schönen Kunst. *Ludwig von Golther*[3]) erkennt an, dass gerade der Abschnitt des Schopenhauer'schen Lehrgebäudes über die Künste sich durch eine Fülle genialer Gedanken und treffender Bemerkungen über das Wesen des künstlerischen Genies und über die einzelnen Künste auszeichnet. Eine beipflichtende Stimme etwas älteren Datums ist die des be-

[1]) Geschichte der deutschen Philosophie von *Eduard Zeller*. München, Oldenbourg, 1873. Seite 890.

[2]) Die Philosophie seit Kant von *Friedrich Harms*. Berlin, Grieben, 1876. Seite 589.

[3]) Der moderne Pessimismus. Aus dem Nachlass *Ludwig von Golther's* von Friedrich Theodor Vischer. Leipzig, Brockhaus, 1878. Seite 22.

rühmten Hafisübersetzers *Georg Friedrich Daumer*[1]). Derselbe klagt: „Etwas durchgreifend und in jeder Beziehung Tüchtiges, Treffendes und Klares ist meines Wissens noch nicht über die *Tragödie* erschienen.“ Und dann fährt er fort: „*Am meisten dürfte uns Schopenhauer in die Tiefe führen und dem wahren Begriffe der Sache nähern.*“ Von eigentlichen Anhängern hebe ich bloss beispielsweise *Hermann Klee*[2]) hervor, welcher sagt: „Gewiss sind Schopenhauer's *Ethik* und *Aesthetik* es werth, dass man sie aus dem Ganzen herausschält und klarlegt: wenn nicht Mehr, so wird dadurch doch das Eine erreicht, dass man seine Philosophie nach einer ganz besonderen Seite hin prüft.“ Aehnlich äussert sich *Hans Herrig*[3]), es könne nicht schaden, Schopenhauer's Ansichten über Kunst zu systemisiren.

Ein fernerer Beweggrund, wesshalb ich diese Arbeit in Hinsicht auf die Tragödie vornehme, liegt in dem Umstande, dass Schopenhauer's Schriften, so oft sie auch heute genannt werden mögen, gleichwohl noch keineswegs erschöpft und vielleicht am wenigsten nach der eben angedeuteten Richtung hin sattsam durchforscht worden sind. Denn, was hieher zu zählende grössere systematische Werke anführen, wie insbesondere die erste und epochemachende „Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft“ von *Robert Zimmermann*[4]), oder die „kritische Geschichte der Aesthetik“ von *Max Schasler*[5]), vermag aus naheliegenden Gründen sich bloss in allgemeinen Zügen zu halten und in Einzelheiten, wie Schopenhauer's Lehre von der Tragödie, weniger einzugehn. Der dritte Geschichtsschreiber der Lehre vom Schönen aber, *Hermann Lotze*, glaubt gar in seinem hier zu

---

[1]) Meine Conversion von *G. Fr. Daumer*. Mainz, Kirchheim, 1859. Seite 218. Der letzte, vom Tragischen handelnde Aufsatz dieser Schrift (Seite 214–255) ist noch nicht nach Gebühr gewürdigt worden.

[2]) Grundzüge einer Aesthetik nach Schopenhauer von *Hermann Klee*. Berlin, Duncker, 1875. Seite 1.

[3]) Aesthetische Anregungen von *Hans Herrig* in Oskar Blumenthal's neuen Monatsheften für Dichtkunst unb Kritik IV, 51.

[4]) Wien, Braumüller, 1858. Seite 645–664.

[5]) Berlin, Nicolai, 1872. Seite 1103–1115.

nennenden Buche [1]), den Frankfurter Philosophen durch zwölf Zeilen „abthun“ zu können und vermag daselbst nicht zu finden, dass Schopenhauer zu einer charakteristischen Bereicherung unserer allgemeinen Ansichten über die Natur der Schönheit gelangt ist. Die Zusammenstellungen endlich, welche in *Julius Frauenstädt's* „Schopenhauer-Lexikon“ [2]), unter den Artikeln „Trauerspiel“, beziehentlich auch unter „Drama“ und sonst noch gegeben werden, sind gleichfalls nicht vollständig genug, und dann auch, als ganz äusserlich und lose verknüpft, aus jedem strafferen Zusammenhange viel zu sehr herausgerissen, um für den hier angedeuteten Zweck irgend auszureichen.

Anläufe, die Aesthetik im Allgemeinen, oder aber einzelne Theile derselben, gerade in Schopenhauer'schem Sinne weiter auszuführen und auszugestalten, liegen zwar auch vor; so, meines Wissens, namentlich von Schopenhauer's eben genanntem allergetreusten „Apostel“, dem erst kürzlich verstorbenen *Julius Frauenstädt*, in desselben „ästhetischen Fragen“ [3]), dann von *Ernst Otto Lindner*, dessen umfangreicher Essay: „Ueber künstlerische Weltanschauung“ [4]) vorwiegend mit Aesthetik der Musik sich befasst und von *Hermann Klee* [5]). Indessen gegenüber allen diesen Schriften erscheint die vorliegende Arbeit keineswegs überflüssig, zumal es sich den genannten Männern eben um Anderes handelt, als um genauere Darlegung der Schopenhauer'schen Ansichten lediglich betreffs der Tragödie. Das Gebiet, welches ich im Auge habe, wird also durch die angezogenen Werke bloss berührt, bloss gestreift, nicht eigentlich behandelt.

Das Gegentheil möchte man vielleicht erwarten von *Friedrich Nietzsche*'s erster grösserer Publikation: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ [6]), zumal die-

---

[1]) Geschichte der Aesthetik in Deutschland von *Hermann Lotze*. München, Oldenbourg, 1868. Seite 167 f.

[2]) Leipzig, Brockhaus, 1871. 2 Bde.

[3]) Dessau, Katz, 1853.

[4]) Seite 185—363 des Sammelwerkes: Zur Tonkunst. Berlin, Guttentag, 1864.

[5]) Seite 4 dieser Schrift.

[6]) Leipzig, Fritzsch, 1872. Zweite Auflage: Chemnitz, Schmeitzner, 1878.

selbe von Schopenhauer'schen Ideen reich befruchtet erscheint[1]). Allein dieses Werk des unzweifelhaft begabtesten Jüngers Schopenhauer's lässt schon auf jeder Seite durchblicken, was heute zur unumstösslichen Thatsache geworden ist: dass nämlich ein genialer Kopf vom Schlage Nietzsche's nicht das Zeug hat, sich mit Darlegung oder Erweiterung Dessen zu begnügen, was Andere geleistet haben, sondern in selbständigem Schaffen eigener Gedanken seinen Schwerpunkt suchen muss. Den Beweis dafür liefern noch nicht so sehr die „unzeitgemässen Betrachtungen“[2]) dieses wahrhaft freisinnigen Schriftstellers, als seine drei Bände: „Menschliches,“ „Allzumenschliches“[3]), — kostbare Bausteine eines, seiner ganzen Abgeschlossenheit nach noch im Schoosse der Zukunft schlummernden Systems.

Auch *Julius Bahnsen*, nach Eduard von Hartmann's Schätzung[4]) das einzige Talent der Schopenhauer'schen Schule, sucht in dem hochinteressanten „Ausschnitte“ seiner sehnsüchtig erwarteten „*Realdialektik*“: „Das tragische Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen“[5]) mit Vorliebe die tiefsten Probleme auf, so dass er sich bloss mit allgemeinen Zügen begnügt, und das unerlässliche Detail dabei stark zu kurz kommt.

Es bleiben ferner *Eduard von Hartmann's*[6]) und *Philipp Mainländer's*[7]) Ausführungen, welche die Tragödie in's Auge fassen, mit einem Worte zu bedenken. Was jedoch den von Schopenhauer mehr, als er selbst gesteht, abhängigen „Philosophen des Unbewussten“ betrifft, so vermag Derselbe, meines Bedünkens, nicht recht den Eindruck zu üben, als ob er ästhetische Themen überhaupt mit sonderlicher Vorliebe

---

[1]) Vgl. *Erwin Rohde*, Afterphilologie. Leipzig, Fritzsch, 1872. Seite 9.

[2]) Chemnitz, Schmeitzner, 1873—1876. 4 Bde.

[3]) Chemnitz, Schmeitzner, 1878—1880. Der dritte Band ist unter dem Sondertitel: „Der Wanderer und sein Schatten“ erschienen.

[4]) S. *Eduard von Hartmann*, Neukantianismus, Schopenhauerianismus und Hegelianismus. Berlin, Duncker, 1877. Seite 13.

[5]) Lauenburg i. P., Ferley, 1877.

[6]) Gesammelte Studien und Aufsätze von *Eduard von Hartmann*. Berlin, Duncker, 1876. S. insbesondere Seite 251 – 319.

[7]) Philosophie der Erlösung von *Philipp Mainländer*. Berlin, Grieben, 1876. Seite 161 f.

behandelte. Vollends erstrecken sich die von Mainländer vorgetragenen, hieher einschlägigen Sätze, welche durch Schopenhauer „entdeckte Lehren unverändert“ [1]) wiedergeben, auf die Theorie der Tragödie bloss in allzuflüchtiger und beiläufiger Weise. Dagegen hat, ebenfalls ganz auf Schopenhauer's Schultern stehend, *August Becker* einige Punkte der Aesthetik des Trauerspieles knapp, aber sehr treffend dargelegt [2]).

Nicht wenig Wunder muss es nehmen, dass *Julius Leopold Klein*, der Verfasser der grossartigen, leider unvollendet gebliebenen „Geschichte des Dramas“ [3]), auf Schopenhauer's Ansichten vom Drama im Allgemeinen und von der Tragödie insbesondere nirgend des Nähern eingeht. Und man dürfte Diess von einem derart unendlich breit angelegten Werke einigermaassen voraussetzen, zumal in demselben so sehr, sehr Vieles mit unterläuft, was mit der historischen Entwickelung des Dramas selbst dann blutwenig zu schaffen hat, wenn man letztere im allerweitesten Sinne nimmt. Statt dessen spricht Klein einmal [4]) gelegentlich von Schopenhauer, als dem „klarsten und gesundesten Kopf unter den deutschen Fachphilosophen,“ — ein anerkennendes Wort, das unsere Begierde nur noch steigert, Mehr davon zu erfahren, wie sich Klein zu Schopenhauer's Philosophie der Tragödie wohl gestellt haben möchte. Denn, so wenig hierüber auch im Allgemeinen ein Zweifel bestehen kann, nach der Ueberfülle theoretischer Erörterungen, welchen man in Klein's Riesenwerke begegnet: so würde gleichwohl eine direkte Auseinandersetzung, beziehentlich Polemik, die Sache nicht zum Geringsten gefördert haben.

Wenn ich im Bisherigen namentlich solcher Leistungen Erwähnung that, die mehr oder minder auf Schopenhauer sich stützen, oder von ihm ausgehen, so soll damit keines-

---

[1]) a. a. O. Seite 361.

[2]) In dem Buche: Papst Sixtus der Fünfte, Tragödie in fünf Aufzügen von *Julius Minding*. Oldenburg, Schulze, 1870. Als einleitende Abhandlung ist die *August Becker*'sche Monographie („Ueber die tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit“, Seite XIV—LIII) beigegeben.

[3]) Leipzig, Weigel, 1864—1873. Dreizehn Bände in fünfzehn Theilen.

[4]) XII, 69.

wegs gesagt sein, dass ich Werke von Vertretern anderer Schulen allemal unberücksichtigt lassen will. Insbesondere aber gedenke ich einige Derselben dort heranzuziehen, wo sie, den vorliegenden Gegenstand behandelnd, mir besonders einschneidende Meinungen zu äussern scheinen. Es gehört dahin vor Allem *Friedrich Theodor Vischer's* Aesthetik[1]). Wer heutzutage ein schönwissenschaftliches Thema, und sei es das an sich geringfügigste, gründlich zu erledigen vorhätte, ohne dieses Werk Vischer's zu kennen und zu benützen, das die Vorzüge seines *Hegel*'schen Musterbildes mit allen Fortschritten der Zeit verbindet: Der würde dem Manne gleichen, welcher ohne Teleskop den gestirnten Himmel zu durchforschen vermessen genug wäre. Als das selbständigste Lehrbuch der Aesthetik muss neben dem letztgenannten, jedem Unbefangenen *Robert Zimmermann's*[2]), auf Herbart'schen Grundsätzen aufgebautes schönes Werk erscheinen. Sodann wird man auch die systematischen Arbeiten *Moriz Carriere's*[3]), *Adolf Zeising's*[4]), *Karl Köstlin's*[5]), *Julius Hermann von Kirchmann's*[6]) u. s. w., u. s. w.; — „wer zählt die Namen" aller Derer, welche die Wissenschaft des Schönen auf diesem oder jenem Punkte gefördert haben? — nur zum eigenen Schaden ungelesen lassen. Ueber *Jean Paul's*, um ihrer Eigenart und um ihrer einzelnen glänzenden Stellen willen noch immer nicht veraltete „Vorschule der Aesthetik"[7]) bemerkt Schopenhauer treffend, dass zwar, wo eine theoretische Erörterung und überhaupt Belehrung der Zweck ist, die beständig witzelnde und in lauter Gleichnissen einher-

---

[1]) Stuttgart, Mäcken, 1848—1858, in 3 Theilen.

[2]) Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft von *Robert Zimmermann*. Wien, Braumüller, 1865, mit der bereits angeführten „Geschichte der Aesthetik" ein Ganzes bildend.

[3]) Aesthetik von *Moriz Carriere*. Zweite Auflage Leipzig, Brockhaus, 1873. In 2 Bdn.

[4]) Aesthetische Forschungen von *Adolf Zeising*. Frankfurt a. M., Meidinger, 1855.

[5]) Aesthetik von *Karl Köstlin*. Tübingen, Laupp, 1869.

[6]) Aesthetik auf realistischer Grundlage von *Julius Hermann von Kirchmann*. Berlin, Springer, 1868. In 2 Bdn.

[7]) Vorschule der Aesthetik von *Jean Paul*. Berlin, Hempel. Ausgabe von *Georg Zimmermann*.

schreitende Darstellung nicht die angemessene sein könne, dass aber gleichwohl das eben erwähnte Werk dieses bewunderungswürdigen Mannes seine grossen Vorzüge habe (III, 432).

Von Arbeiten, welche speciell das *Tragische* und die *Tragödie* zum Vorwurfe einer im edelsten Sinne populären Betrachtung nehmen, verweise ich noch, abgesehen von der schon genannten Abhandlung *G. Fr. Daumer's*[1]), in allererster Linie wieder auf *Fr. Th. Vischer* und *Robert Zimmermann*. Die hieher gehörigen Bücher[2]) der zwei hochgefeierten Aesthetiker sind als würdige Vorläufer ihrer grossen systematischen Werke zu betrachten, und hiemit ihrem Werthe nach wohl genugsam hervorgehoben. Vor anderen Erörterungen des Gegenstandes zeichnet sich die des Hegelianers *August Wilhelm Bohtz*[3]) durch sinnige Vertiefung, die *Josef Bayer's*[4]) durch Gründlichkeit, die *Heinrich Keck's*[5]) durch lichtvolle Auseinandersetzung des Wissenswürdigsten aus, — Vorzüge, die man den Vorträgen *Max Neumann's*[6]) wohl schwerlich wird nachrühmen dürfen. — Noch gehören die einschlägigen Arbeiten von *Karl Rossel*[7]), *Adolf Lasson*[8]), *Elise Last*[9]) und andere hieher.

Dass jedoch unter Allen, die je zur Sache geredet haben, die Stimmen eines *Aristoteles* und *Lessing* zuerst und

---

[1]) S. Seite 4 dieser Schrift.

[2]) Ueber das Erhabene und Komische von *Fr. Th. Vischer*. Stuttgart, Imle und Krauss, 1837, und: Ueber das Tragische und die Tragödie von *Robert Zimmermann*. Wien, Braumüller, 1856.

[3]) Die Idee des Tragischen von *August Wilhelm Bohtz*. Göttingen, Kübler, 1836.

[4]) Das Tragische in *Josef Bayer's* Aesthetik. Prag, Mercy, 1863. In 2 Bdn. S. Seite 96—250 des zweiten Bandes. Dieser Theil des Werkes ist auch apart erschienen.

[5]) Ueber das Tragische und Komische von *Heinrich Keck*. Halle, Waisenhausbuchhandlung, 1872.

[6]) Das Tragische von *Max Neumann*. Berlin. Nicolai, 1863.

[7]) *Karl Rossel*, über das Wesen der Tragödie, im Programm des Pädagogiums zu Wiesbaden a. d. J. 1842.

[8]) *Adolf Lasson*, über das Tragische, in der „deutschen Revue" von Richard Fleischer. Berlin. Janke, 1879. Februarheft, Seite 189—199.

[9]) *E. Last*, Mehr Licht, neue Folge: Die deutsche Dichtung in ihrem Wesen und ihrer inneren Bedeutung. Berlin, Grieben, 1880. Seite 169—189.

zumeist gehört, dass sogar die kleinsten Sätze derselben für alle Zeit werth erscheinen müssen, auf die Goldwage der Erklärung gelegt zu werden, und zwar immer und immer neuerdings: Diess braucht als weltbekannt zwar nicht mit tönenden Worten hervorgehoben zu werden; indessen soll es auch nirgend, wo die Tragödie zur Sprache kommt, ungesagt bleiben.

Da es nicht meine Aufgabe bildet, dem Drama im Allgemeinen eine *Stellung* anzuweisen *im System der Künste*, etwa wie neuestens *Max Schasler*[1]) thut, so möchte ich bloss da einsetzen, wo *Klee*[2]) aufhört, indem Letzterer insbesondere die dramatische Kunst nicht erschöpfend vornehmen will; und zwar werde ich wie gesagt alles hieher Gehörige zusammenfassend zeigen, was und wie *Schopenhauer* über die *Tragödie* gedacht hat.

Es muss demgemäss zunächst beachtet werden, welche Stellung Schopenhauer der Tragödie unter den dramatischen Dichtungsarten anweist. Nach ihm hat das *Drama* überhaupt, als die vollkommenste Abspiegelung des menschlichen Daseins einen dreifachen Klimax seiner Auffassungsweise desselben, und mithin seiner Absicht und Prätension. Auf der *ersten* und frequentesten *Stufe* bleibt es beim bloss *Interessanten;* die Personen erlangen unsere Theilnahme, indem sie ihre eigenen, den unseren ähnlichen Zwecke verfolgen. Witz und Scherz sind die Würze des Ganzen. — Auf der *zweiten Stufe* wird das Drama *sentimental;* Mitleid mit dem Helden und mittelbar mit uns selbst wird erregt; die Handlung wird pathetisch; doch kehrt sie zur Ruhe und Befriedigung zurück — im Schluss. — Auf der höchsten und schwierigsten Stufe wird das *Tragische* beabsichtigt; das schwere Leiden, die Noth des Daseins wird uns vorgeführt, und die Nichtigkeit alles menschlichen Strebens ist hier das letzte Ergebniss (VI, 472).

Wie man schon hier sieht, denkt Schopenhauer ungemein hoch gerade von der *Tragödie.* Wenn ihm mensch-

---

[1]) S. *Siegfried Fleischer's* deutsche Monatshefte für dramatische Kunst und Literatur I, 6 ff.

[2]) a. a. O. S. 58.

liche Gestalt und menschlicher Ausdruck das bedeutendste Objekt bildender Kunst, sowie menschliches Handeln das bedeutendste Objekt der Poesie (II, 248), und hienach das *Drama* im Allgemeinen die objektivste und in mehr als einer Hinsicht vollkommenste, auch schwierigste Gattung der Poesie ist (II, 293): so gilt ihm hinwiederum *das Trauerspiel als die erhabenste Dichtungsart* (III, 731), *als der Gipfel der Dichtkunst, sowohl in Hinsicht auf die Grösse der Wirkung, als auf die Schwierigkeit der Schöpfung. Es ist daher in mehr, als einem Betrachte die höchste poetische Leistung* (II, 298. III, 480), *welche die innere Bedeutung, das Wesen der Welt* hervortreten lässt, weit mehr, als etwa selbst die allerwichtigsten und allergrossartigsten physikalischen Wahrheiten (VI, 215).

Die innere Bedeutung, das Wesen der Welt? An die Spitze dieser Umrisse habe ich die Bemerkung gestellt, dass die Tragödie mit dem Pessimismus eine unzweideutige Verwandtschaft bekunde. Und wirklich findet sich bei Schopenhauer der Satz, dass das ganze Leben, wie es im Grunde stets eine tragische Tendenz habe (III, 731), als ein grosses Trauerspiel betrachtet werden könne (M. 304). Geht man im weiteren Verfolge dieser Parallele Schopenhauer's Werke genauer durch, so ergiebt sich hiebei eine ganz eigenthümliche Schwierigkeit. Der Stellen, welche zu dem erwähnten Vergleiche in näherem oder entfernterem Bezuge stehen, giebt es nämlich bei dem Philosophen des Pessimismus eine solche Ueberfülle, dass es nicht eben leicht hält, selbst nur die allergewichtigsten dieser Sätze herauszugreifen, und demnach die Grundakkorde zu der gewaltigsten philosophischen Symphonie des Weltschmerzes entsprechend aneinanderzureihen.

Kein Schriftsteller der Welt hat über die unsäglichen und unzähligen Leiden der Welt so aus tiefster Brust aufgestöhnt, keiner aber auch, wofern nicht alle Anzeichen trügen, ihnen so unmittelbar und ganz nachempfunden, keiner in gleich vielfältigen Variationen, sowie mit gleich farbensatten Bildern dieselben nachgezeichnet, wie Arthur Schopenhauer[1]).

[1]) Vgl. Das Unbewusste und der Pessimismus von *Johannes Volkelt.* Berlin, Henschel, 1873. Seite 257 f.

Unser Leben, so sagt er einmal (III, 406), stellt sich keineswegs dar als Geschenk zum Geniessen, sondern als eine Aufgabe, ein Pensum zum Abarbeiten, und Dem entsprechend sehen wir, im Grossen wie im Kleinen, allgemeine Noth, rastloses Mühen, beständiges Drängen, endlosen Kampf, erzwungene Thätigkeit mit äusserster Anstrengung aller Leibes- und Geisteskräfte. Viele Millionen zu Völkern vereinigt, streben nach dem Gemeinwohl, jeder Einzelne seines eigenen wegen; aber viele Tausende fallen als Opfer für dasselbe. Bald unsinniger Wahn, bald grübelnde Politik hetzt sie zu Kriegen auf einander; dann muss Schweiss und Blut des grossen Haufens fliessen, die Einfälle Einzelner durchzusetzen, oder ihre Fehler abzubüssen (III, 407). Und bei Alledem nur augenblickliches Behagen, flüchtiger, durch Mangel bedingter Genuss, vieles und langes Leiden, beständiger Kampf, bellum omnium, Jedes ein Jäger und Jedes gejagt, Gedränge, Mangel, Noth und Angst, Geschrei und Geheul — in secula seculorum (III, 404); der Tumult ist unbeschreiblich. Man fragt nun, was im Grunde der letzte Zweck von dem Allen sei. Etwa das armselige Erdenglück, welches, selbst wenn es noch so sehr von Menschen gepflegt und vom Schicksal begünstigt erscheint, doch ein hohles, täuschendes, hinfälliges und trauriges Ding ist, so zwar, dass eigentlich alle Menschen so beschaffen sind, dass sie nicht glücklich sein könnten, in welche Welt auch immer sie versetzt würden (III, 563), und man demnach zu jedem Sterbenden sagen könnte: „Du hörst auf, Etwas zu sein, welches du besser gethan hättest, nie zu werden“ (III, 574) —?? Wenn darum der nächste und unmittelbare Zweck unseres Lebens nicht das Leiden selbst ist, so ist unser Dasein das zweckwidrigste auf der Welt. Erscheint also jedes einzelne Unglück zwar als eine Ausnahme, ist indess dabei das Unglück überhaupt die Regel (VI, 312): so kündet sich dem innern Menschen am besten durch die *Idee des Trauerspiels* der *eigentliche Zweck* unseres Daseins an; nach Aussen gesehen aber ist dieser Zweck *ein Häuflein Asche* (VI, 18).

Hat man sich übrigens erst an diesen Gedanken in Etwas gewöhnt, so erkennt man immer mehr, wie das ganze menschliche Leben in seine wahre Bestimmung — das Lei-

den — so recht eingesenkt ist und ihm nicht entgehen *kann* (III, 731, vgl. M, 269). Soll ja die Welt doch kein fades Schlaraffenland sein, das der Erkenntniss des Willens in seiner Furchtbarkeit gerade entgegensteht, sondern ein *Trauerspiel*, in welchem der Wille zum Leben sich erkenne und wende (M, 304). Ein goldenes Zeitalter der Unschuld wäre somit geradezu fade und dumm, auch nicht eben ehrwürdig. Der erste Verbrecher, der erste Mörder — *Kain*, der die Schuld, und durch sie erst in der Reue die Tugend und somit die Bedeutung des Lebens erkannt hat, ist eine *tragische Figur*, bedeutender und fast ehrwürdiger, als alle die unschuldigen Schlaraffen (M, 736). Aehnlich sagt *Byron*[1]) an Murray von seinem Kain: „Wuth und Erbitterung über das schreiende Missverhältniss seines Zustandes im Leben mit seiner Erkenntniss lassen ihn sich vergreifen — mehr an dem Leben überhaupt und dem Urheber alles Lebens, als an dem betreffenden lebenden Wesen."

Im Stande der Unschuld, wo aus Mangel an Versuchung das Böse unterbleibt, ist daher der Mensch gleichsam nur der Apparat zum Leben, und Das, wozu dieser Apparat da ist, bleibt noch aus. Eine solche leere Form des Lebens, leere Schaubühne ist an sich selbst, wie alle sogenannte Realität (Welt) nichtig, und da sie nur durch Handlung, Irrthum, Erkenntniss, durch die *Konvulsionen des Willens* Bedeutung erhalten kann, ist ihr Charakter Nüchternheit, Dummheit (M, 736).

Weil nun aber unser Zustand Etwas ist, das besser nicht wäre, so trägt Alles, was uns umgiebt, die Spur hievon — gleichwie in der Hölle Alles nach Schwefel riecht, — indem Jegliches stets unvollkommen und trüglich, jedes Angenehme mit Unangenehmem versetzt, jeder Genuss nur ein halber ist, jedes Vergnügen seine eigene Störung, jede Erleichterung neue Beschwerde herbeiführt, jedes Hilfsmittel unserer täglichen und stündlichen Noth uns alle Augenblicke im Stich lässt und seinen Dienst versagt, die Stufe, auf die

---

[1]) S. Lord Byron, eine Autobiographie von *Eduard Engel*. Berlin, Stuhr, 1876. Seite 179. Vgl. *Pessimisten-Brevier*. Berlin, Grieben, 1879. Seite 294—295.

wir treten, so oft unter uns bricht, ja Unfälle, grosse und kleine, das Element unseres Lebens sind (vgl. V, 504), und wir mit einem Wort dem *Phineus* gleichen, dem die Harpyien alle Speisen besudelten und ungeniessbar machten (III, 662). Wir ähneln auch den Lämmern, die auf der Wiese spielen, während der Metzger schon eines und das andere von ihnen mit den Augen auswählt; denn wir wissen nicht in unseren guten Tagen, welches Unheil eben jetzt das Schicksal bereitet, — Krankheit, Verfolgung, Verarmung, Verstümmelung, Erblindung, Wahnsinn u. s. w. — (VI, 313). *Keiner ist* also *glücklich:* Jeder strebt sein Leben lang nach einem vermeintlichen Glücke, welches er selten erreicht, und auch dann nur, um enttäuscht zu werden; in der Regel aber läuft zuletzt Jeder schiffbrüchig und entmastet in den Hafen ein (VI, 305). Von der Hoffnung genarrt tanzt er dem Tode in die Arme (VI, 306): haec est vivendi conditio (M, 269); daher des Menschen tiefes Weh (III, 306). Somit kann denn auch die Welt, wie man ja gleichfalls wohl gemeint hat[1]), nicht eigentlich eine *Tragikomödie* sein. Dagegen sträubt sich eben die tiefe und ernste Bedeutung unseres Daseins, welche wie ein schweres, im Hintergrunde lauerndes Geheimniss (VI, 150, vgl. VI, 80), über dem Possenspiel und den endlosen Miseren des Menschenlebens schwebt und solches keinen Augenblick verlässt (III, 514). — Jene Bezeichnung aber müsste der Vermuthung Raum geben, als ob das Tragische und das Komische eine gewisse Gleichwerthigkeit im Leben besässen, welche indessen bloss insoferne zuzugeben wäre, als gerade der ausgelassensten Lustigkeit ein gar tiefer Ernst zu Grunde liegt (III, 109).

Die vorausgehenden Betrachtungen Schopenhauer's, welche um ein Erkleckliches zu vermehren, leicht genug fiele, geben dem tragischen Dichter einen überaus berherzigenswerthen Wink, wie *Goethe's* weiser Spruch: „Greift nur hinein in's volle Menschenleben, und wo Ihr's packt, da ist's interessant!" — auf die Produktion des Tragikers

[1]) Vgl. *Schelling* in den „Nachtwachen von Bonaventura". Lindau und Leipzig, Ludwig, 1877. Seite 39. — *Johannes Scherr*, menschliche Tragikomödie. Leipzig, Otto Wigand, 1874, I. Band, Vorrede, Seite IX. Vgl. auch *Schopenhauer* selbst, z. B. VI, 475. III, 406—407, und sonst oft.

sozusagen mit buchstäblicher Unmittelbarkeit anzuwenden bleibt, zumal das ganze Getriebe und Gedränge, das man unter den viel zu harmlosen Namen: „Leben" und „Dasein" begreift, ein völliges Riesenkonglomerat tragischer Momente aufweist, welche dem Schauenden mit weit furchtbarerer Furchtbarkeit, als die Köpfe der Hydra sich mehren, bis in's Unendliche, bis er zuletzt und am Schlusse, wenn alle Schuppen von den Augen fallen, mutatis mutandis gleich dem missvergnügten Pilger in *Chamisso's* „Kreuzschau"[1]), voll Staunens gewahrt, Leben und Leiden sei im Grunde — dasselbe (II, 366).

Nur weil andererseits die Ansicht, das Leben sei im Ganzen recht gut und durchwegs amüsant in einer Welt, welche eben die Erscheinung des Willens zum Leben ist, den Meisten völlig angemessen sein muss; ja, weil dieser Irrthum zugleich der einzige angeborene Irrthum ist (VI, 214), zumal unser ganzes Wesen eben nur seine Paraphrase, ja unser Leib sein Monogramm ist (III, 729): so erklärt es sich, dass es nothwendig *mehr Liebhaber des Lustspieles als des Trauerspieles* giebt, und dass man leichter zu jenem, als zu diesem gestimmt ist (N, 371); wie denn im Schlaraffenlande — darauf wurde bereits hingewiesen — keine Tugend und kein Trauerspiel möglich wäre, so dass das letztere, als Ausdruck der Unzulänglichkeit aller praktischen Vernunft, auch als der wahre Gegensatz aller Philisterei gelten muss (M, 315). Ganz folgerichtig gehört es also zu den marktläufigen Irrthümern, dass es leichter sei, eine gute Tragödie, als eine gute Komödie zu schreiben: Schopenhauer aber gelangt im Verlaufe seiner Untersuchungen zum gegentheiligen Schlusse (VI, 64). Er theilt demnach nicht die Meinung des grössten Komödiendichters, des *Aristophanes*, der ja gelegentlich auch das Kunstrichteramt in meisterhafter Weise versieht und den ganz bestimmten Ausspruch thut: „*κωμῳδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἁπάντων*[2]), — nicht geb' es ein schwieriger Ding auf der Welt, als Komödien schreiben." Am allerwenigsten indess würde

[1]) Gedichte von *Adelbert von Chamisso*. Berlin, Weidmann, 1869. Seite 369 f.

[2]) Ritter, v. 516 ed. Dindorf.

Schopenhauer wohl *Friedrich von Schlegel's* überschwenglichen Lobpreisungen der alten Komödie („Schöne Freude ist der höchste Gegenstand der schönen Kunst"), von denen *Rudolf Haym*[1]) berichtet, seinerseits beigepflichtet haben. Dagegen besitzt Schopenhauer in Aristoteles einen grossen Vorläufer seines eigenen Dafürhaltens über den Werth des Trauerspieles. Wenn nämlich der Stagirite seiner Abneigung wider die Aischrologie des ungezogenen Lieblings der Grazien einmal Worte leiht[2]), so steht der Annahme kaum mehr ein gewichtiger Grund entgegen, dass Aristoteles bei einer etwaigen Parallele zwischen Tragödie und Komödie der ersteren mit eben solchem Nachdruck die erste Stelle würde eingeräumt haben, als er von der Tragödie gegenüber dem Epos die Erklärung abgiebt, dass sie offenbar höher stehe (*φανερὸν ὅτι κρείττων*)[3]).

Schon aus den wenigen bisherigen Andeutungen dürfte sich ergeben haben, wie innig bei Schopenhauer Ethik und Aesthetik mit einander verbunden sind, so zwar, dass die letztere nur wie ein Seitentrieb der ersteren sich ausnimmt[4]). Zudem aber versäumt auch Schopenhauer keinen Anlass, Diess selber zu versichern und zu bekräftigen. Bei mir, sagt er (V, 21), ist die Ethik ganz unmittelbar und ohne Vergleich fester mit der Metaphysik verknüpft, als in irgend einem anderen Systeme. Und dass an der letzteren Stelle auch die Aesthetik gemeint ist, leuchtet hervor aus den Worten (III, 740): Auch die Metaphysik des Schönen wird erst in Folge meiner Grundwahrheiten vollständig aufgeklärt und braucht nicht mehr sich hinter leere Worte zu flüchten. Und was sich hier bereits wie von selbst zu ergänzen sucht, gewissermaassen nochmals zusammenfassend, lautet die Stelle (M, 577): Der wahre Sinn des Trauerspieles hat meinen

---

[1]) Die romantische Schule von *Rudolf Haym*. Berlin, Gärtner, 1870 Seite 181.

[2]) Eth. nicom. IV, 8 ed. Zell und vgl. *Franz Biese*, die Philosophie des Aristoteles. Berlin, 1842. II, Seite 697 f.

[3]) Poetik, am Schlusse des 26. Kapitels.

[4]) Vgl. Schopenhauer als Scholastiker von *Moriz Venetianer*. Berlin, Duncker, 1873. Seite 316, und Zur Analysis der Wirklichkeit von *Otto Liebmann*. Strassburg, Trübner, 1876. Seite 512.

ganzen Pessimismus und asketische Moral zur Grundlage, und dient wiederum, diese zu bestätigen.

Daher muss denn auch von diesem Standpunkte aus genommen das Trauerspiel so recht für die eigentlichste Dichtung gelten. Vermag ja schon nach Schopenhauer (II, 377 f.) nebst der epischen auch die dramatische Poesie *überhaupt* niemals das bleibende und vollendete Glück darzustellen. Sie führt ihren Helden durch tausend Schwierigkeiten und Gefahren bis zum Ziele; sobald es erreicht ist, *lässt sie schnell den Vorhang fallen* (vgl. III, 500)[1]. Denn es erübrigte ihr jetzt Nichts, als zu zeigen, dass das glänzende Ziel, in welchem der Held das Glück zu finden wähnte, auch ihn nur geneckt hatte, und er nach dessen Erreichung nicht besser daran war, als zuvor. Ja, Schopenhauer geht (a. a. O.) noch weiter und versteigt sich zu der kühnen Behauptung: Weil ächtes, bleibendes Glück nicht möglich ist, kann es kein Gegenstand der Kunst sein. Es kann allerhöchstens und ausnahmsweise in der *Idylle* (II, 378. V, 444) vorkommen. — Indessen auch da, beispielsweise auf den meisten Hirtenliedern *Theokrit's*, liegt schon Etwas, wie ein Hauch der Wehmuth, der ihnen vielleicht gerade ihren hohen Reiz verleiht; und hinter Daphnis und seinem Mädchen, dem in entzückendem Liebesgeflüster girrenden Pärchen[2]), lauert, mit ernster Geberde, künftigen Geschlechtern Weh schaffend, der Genius der Gattung (III, 632. N, 406), wie ja im Allgemeinen gerade auch dem allzeit bereiten Stoffe zum Scherze der tiefste Ernst zu Grunde liegt (III, 588).

Sehr schön sagt *Robert Zimmermann*[3]): „Ein Hauch der Wehmuth über die Schwäche der menschlichen Natur, die so vielen wirklichen Uebeln ausgesetzt sich auch noch mit eingebildeten plagt, geht sogar von jedem Lustspiele aus,

---

[1]) Arthur Schopenhauer von *Otto Busch*. Heidelberg, Bassermann, 1877. Seite 128.

[2]) Theocrit. idyll. XXVII. Natürlich thut es *hier* nichts zur Sache, dass man das Gedicht — eines der denkbar lieblichsten seiner Art — dem Theokrit aberkennen will. S. die grosse Ausg. *Ad. Th. H. Fritzsche's*. Leipzig, Pernitzsch, 1869. II, 213 f.

[3]) Glaube und Geschichte im Lichte des Dramas. Wien, Gerold, 1877. Seite 11.

und verräth seine, mit dem Trauerspiele gemeinsame Abkunft vom Drama mit unglücklichem Ausgang."

Geht man diesem Gedanken des Weitern nach, so findet man, was früher für die Gesammtheit erkannt worden ist, auch im Einzelnen durchaus bestätigt. Es ist nämlich das Leben eines Jeden, wenn man es im Ganzen und Allgemeinen übersieht, eigentlich immer ein Trauerspiel (N, 371). Sein Verlauf ist im Grunde immer tragisch, wie es sein Ausgang noch mehr ist und wie ja schon unser Eintritt in das Leben unter Thränen geschieht (III, 731, vgl. III, 667). Allein obzwar einerseits alles zeitliche Glück und alle Klugheit auf untergrabenem Boden wandelt (II, 417), so dass das Menschenleben in der Regel nichts Anderes ist, als eine Reihe fehlgeschlagener Hoffnungen, vereitelter Entwürfe und zu spät erkannter Irrthümer (VI, 345), obzwar somit — um es, als für den Gang dieser Untersuchung höchst wichtig, wiederholt hervorzuheben — die nie erfüllten Wünsche, das vereitelte Streben, die vom Schicksal unbarmherzig zertretenen Hoffnungen, die unseeligen Irrthümer des ganzen Lebens, mit dem steigenden Leiden und Tode am Schlusse, immer ein Trauerspiel geben, so lässt sich hinwiederum nicht verkennen, wie das Leben im Einzelnen durchgegangen den Charakter des Lustspieles zeigt; und es ist Diess gerade so, als ob das Schicksal zum Jammer unseres Daseins auch noch den Spott hätte fügen wollen. Denn, muss das Leben einerseits alle Wehen des Trauerspieles enthalten, so können wir dabei im breiten Detail des Lebens doch nicht einmal die Würde tragischer Personen behaupten (II, 380), ähnlich einem sonst unsichtbaren Häuflein Käsemilben, welches unter dem Sonnenmikroskop mit seiner grossen und ernstlichen Aktivität zum Lachen bringt (VI, 309). In der That, der Ernst, mit dem wir die jedesmalige Gegenwart behandeln, die einen nothwendigen Schein von Wichtigkeit an sich trägt, muss uns fast unumgänglich zu lächerlichen Personen machen (N, 447—448). Denn der auf das *Ganze* des Lebens sich verbreitende, der erlösende Schmerz ist allein wahrhaft *tragisch;* hingegen der auf einem einzelnen Objekt haftende ist, indem er im gebrochenen Willen ohne Resignation nur den Zwiespalt, den innerlichen Widerspruch des Willens oder des Lebens dar-

stellt, immer *komisch*, sei er auch noch so heftig. — So der Schmerz des Geizigen um die zerbrochene Schatulle. Wenngleich der Schmerz der tragischen Person auch von einem einzelnen bestimmten Objekt *ausgeht*, so bleibt er doch nicht dabei stehen; vielmehr nimmt die tragische Person die einzelne Betrübniss nur als *Symbol* für das ganze Leben und überträgt sie demnach auf dieses (M, 732—733).

Diese Ausführung bildet durchaus keinen Gegensatz zu dem Früheren. Auf seine kleinlichsten Bestandtheile zerlegt und gleichsam zu Atomen zerfasert entbehrt das Leben der Individuen allerdings nicht der komischen Anhaltspunkte — und beiher erwähnt bezieht der Lustspieldichter eben von hier aus seine Motive. — Indessen etwas Anderes ist es, wenn man das Dasein des Einzelnen, wie Aller — den Mikrokosmos und den Makrokosmos — mit Rücksicht auf Nebendinge betrachtet, und etwas Anderes, wenn man die Hauptsache in's Auge fasst. Die Hauptsache aber ist und bleibt allüberall die Wahrheit, und dieser stehen wir auf allen Punkten näher durch die Tragödie, als durch die Komödie, wie ja jene *des Lebens tiefsten Sinn* aufschliesst (III, 730).

Wenn aber das wirkliche und das durch den tragischen Dichter nachgebildete Leben der Bühne so zahlreiche Berührungs- und Beziehungspunkte haben, so dürfen doch auch die Unterschiede nicht fehlen. Schopenhauer hebt diese äusserst treffend hervor. Es ist unglaublich, so lesen wir bei ihm (II, 379), wie nichtssagend und bedeutungsleer von Aussen gesehen, und wie dumpf und besinnungslos von Innen empfunden das Leben der allermeisten Menschen dahinfliesst. Es ist ein mattes Sehnen und Quälen, ein träumerisches Taumeln durch die vier Lebensalter hindurch zum Tode, unter Begleitung einer Reihe trivialer Gedanken. Sie gleichen Uhrwerken, welche aufgezogen werden und gehen, ohne zu wissen warum; und jedesmal, wenn ein Mensch gezeugt und geboren worden, ist die Uhr des Menschenlebens auf's Neue aufgezogen, um jetzt ihr schon zahllose Male abgespieltes Leierstück abermals zu wiederholen, Satz vor Satz und Takt vor Takt, mit unbedeutenden Variationen. Derlei „Fabrikwaare" also möchte dem Dichter Wenig frommen. — Ihm liegt vielmehr ob, bedeutende Charaktere richtig und

tiefgefasst darzustellen, und bedeutsame Situationen zu erfinden, an denen sie sich entfalten und in scharfen Umrissen zeigen. Einmal die durchgängige Bedeutsamkeit der Situationen und dann auch die Wahl und Zusammenstellung bedeutsamer Charaktere ergeben sich als die beiden hervorragendsten Umstände, welche bei aller Aehnlichkeit doch immerhin das kunstgemässe Trauerspiel von dem wirklichen noch trennen (II, 296—297)[1]). — Gleichwie die Welt als Spiegel der Willensbejahung dasteht — ein grosses Trauerspiel auf eigene Kosten (II, 390, vgl. II, 423) —: so ist die Kunst die camera obscura, welche die Gegenstände reiner zeigt und besser übersehen und zusammenfassen lässt, das Schauspiel im Schauspiel, die Bühne auf der Bühne im „Hamlet" (II, 315). Dass dieser Ausspruch mit vorzüglichem Nachdrucke wieder die Tragödie betrifft, dürfte einmal schon von selbst erhellen, dann aber auch noch aus jenem, zum Vergleiche herangezogenen Stücke Shakespeare's, dessen gute Menschen „in dieser herben Welt nur mit Mühe athmen." Schopenhauer denkt demnach in Uebereinstimmung mit dem Dichter:

— — — es sei das Trauerspiel
Ein dunkler Spiegel, d'rin zum Bild gefasst
Das ewige Gesetz des Weltenganges
Gestaltenvoll dem Volk sich offenbart.

II.

Zweck und Wirkung der Tragödie.

Schon hier dürfte sich passend anschliessen, was denn Schopenhauer als *Zweck der Tragödie* erkannt hat. Indessen die ausgeführte Analogie zwischen dem wirklichen Dasein und der Tragödie, sowie auch die gleichfalls schon betonte Verwandtschaft der Ethik mit der Aesthetik lassen Diess

---

[1]) Vgl. *Hermann Baumgart*, die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik. Königsberg, Hartung, 1877. Seite 131 und *J. L. Klein*, Geschichte des Dramas III, 420.

gleichsam zum Voraus naheliegend genug erscheinen. — Bestätigt uns doch Alles, dass der Sinn und Zweck des Lebens kein intellektueller sein könne, sondern nothwendig ein moralischer sein müsse (III, 263). Das Moralische ist es, worauf nach dem Zeugnisse unseres innersten Bewusstseins Alles ankommt (III, 506), — es ist mit einem Worte der Kern und der Grundbass (VI, 153) des Alls. Es ist Diess ein Gedanke, welcher namentlich in Schopenhauer's „Grundproblemen der Ethik" sehr häufig wiederholt wird. Auch stimmen die sämmtlichen Systeme der Philosophen, mit Ausnahme der streng materialistischen, bei aller ihrer sonstigen Verschiedenheit darin überein, dass das Wichtigste, ja allein Wesentliche des ganzen Daseins, Das, worauf Alles ankommt, die eigentliche Bedeutung, der Wendepunkt, die Pointe desselben im Moralischen liege (IV_1, 140). Auch darüber sind alle Philosophen und alle Glaubenslehren einig, dass die ethische Bedeutsamkeit unserer Handlungen zugleich eine metaphysische sein, d. h. über die blosse Erscheinung der Dinge, und somit auch über alle Möglichkeit der Erfahrung hinausreichen, demnach mit dem ganzen Dasein der Welt und dem Loose des Menschen in engster Beziehung stehen, ja die Ewigkeit berühren müsse, indem *die letzte Spitze, in welche die Bedeutung des Daseins überhaupt auslaufe, zuverlässig das Ethische sei* (IV_2, 261, vgl. IV_2, 122). Der Gedanke, dass die Welt bloss eine physische, keine moralische Bedeutung habe, erscheint mithin als der heilloseste, der verderblichste, der fundamentale Irrthum, als die eigentliche *Perversität* der Gesinnung, — als der Antichrist des Glaubens (VI, 275, vgl. VI, 153). Nur die Philosophie des bei ihrer Rechnung sich selbst vergessenden Subjektes (III, 15) vermag sich damit zu begnügen, und wenn es wirklich die „Guten" sind, deren Credo lautet: „Ich glaube an eine Metaphysik" (III, 194), so haben eben die Materialisten jeglichen Anspruch verloren, zu den „Guten" zu gehören. — Dass übrigens der Irrthum, wir seien da, um glücklich zu sein, uns wirklich angeboren ist, beweist sich schon daraus, dass er mit unserem Dasein selbst zusammenfällt. Allein näher und unbefangen betrachtet stellt sich das Leben vielmehr dar, wie ganz eigentlich darauf abgesehen, dass wir uns *nicht*

glücklich darin fühlen sollen, indem dasselbe durch seine ganze Beschaffenheit den Charakter trägt von Etwas, daran uns der Geschmack benommen, das uns verleidet werden soll, und davon wir als von einem Irrthum zurückzukommen haben, damit unser Herz von der Sucht zu geniessen, ja zu leben, geheilt und von der Welt abgewendet werde (III, 730).

Als Aufgabe des Dramas überhaupt hat sich nun ergeben[1]), das gewaltige Wollen, die grossen Leidenschaften darzustellen (II, 379), also durchgängig kämpfende Menschen zu schildern. Weiter um einen gewaltigen Schritt geht die Tragödie, welche geradezu jene schreckliche Seite des Lebens (II, 298) hervorhebt. Der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen werden hier vorgeführt. Den letzten Satz sucht Schopenhauer meines Bedünkens dadurch als besonders gewichtig hinzustellen, dass er ihn im zweiten Band der „Welt als Wille und Vorstellung" (S. 495) beinahe wörtlich wiederholt — er, der Wiederholungen nicht gar zu lieben vorgiebt (III, 528). Zieht man ferner in Betracht, dass zwischen der ersten Herausgabe des ersten und des zweiten Theiles seines Hauptwerkes ein Vierteljahrhundert liegt[2]), so möchte es fast scheinen, als ob der Philosoph den zuletzt angezogenen Satz zugleich als eine Art Definition der Tragödie geltend machen wollte. Wenigstens sieht man sich sonst vergebens nach einer solchen bei Schopenhauer um. Am meisten aber würde man fehlgreifen, wenn man hierselbst auf die Suche ausgienge nach einer Begriffsbestimmung des Trauerspieles vom Schlage der Aristotelischen im sechsten Kapitel der Poetik, welche im knappen Rahmen weniger Zeilen so ziemlich Alles ausdrückt, was sich eben durch eine Definition über die Tragödie sagen lässt. Schopenhauer's Sätze aber, zumal die, welche hieher bezüglich sind, hängen fast stets zu sehr mit seiner ganzen Lehre zusammen, und sind demnach auch viel zu sehr in Seitenblicken befangen,

[1]) Vgl. Seite 10 dieser Schrift.

[2]) S. *Wilhelm Gwinner*, Schopenhauer's Leben. 2. Aufl. Leipzig, Brockhaus, 1876. Seite 476 f. und M, 141.

um nicht für sich der vollen Wucht, wie auch der ganzen Kraft philosophischer Definitionen zu entbehren. Man erinnert sich, hier und sonst, in gutem zugleich und in üblem Sinne des Gleichnisses, das Schopenhauer von seiner Philosophie braucht, welche, obgleich Entfaltung eines einzigen Gedankens und so ganz aus *einem* Stück geschnitten, ohne Fugen und Flickwerk, wie nie ein philosophisches System (IV_1, 142), doch wie Theben mit hundert Thoren ist: von allen Seiten kann man hinein, und durch jedes auf geradem Wege bis zum Mittelpunkte gelangen (IV_2, Vorrede, S. VI, vgl. M, 518). Dazu bleibt noch zu vergleichen eine ähnliche Wendung: Meine Philosophie ist wie ein Gewölbe, von dem kein Stein genommen werden kann, ohne das Ganze zu gefährden (M, 649, vgl. M, 286 und 758).

Eines nun hat bei aller sonstigen Verschiedenheit jene berühmte Definition des Aristoteles mit der angezogenen Stelle Schopenhauer's *gemein*: in beiden finden sich Anhaltspunkte, den Zweck, die Aufgabe, die Wirkung der Tragödie nachzuweisen.

Die eigenthümliche *Wirkung des Trauerspieles* aber beruht nach Schopenhauer im Grunde darauf, dass es die Vereitelung des menschlichen Strebens und die Nichtigkeit dieses ganzen Daseins an einem grossen und frappanten Beispiel lebhaft veranschaulicht (III, 730); wir werden tief erschüttert und die Abwendung des Willens vom Leben wird in uns angeregt, entweder direkt, oder als mitklingender harmonischer Ton (VI, 472). Denn ist der Wille zum Leben einmal da, so zieht die Qual das Verbrechen, und das Verbrechen die Qual herbei: Gräuel und Verwüstung füllen den Schauplatz. Es ist *das Thema des Aeschylus* (III, 653) gegenüber dem des Anakreon. Es ist ferner wie der Abstand zwischen unserem Anfang und unserem Ende: jener in dem Wahn der Begier und dem Entzücken der Wohllust, dieses in der Zerstörung aller Organe und dem Moderduft der Leichen (VI, 308). Die mächtige Anhänglichkeit an das Leben ist indess eine unvernünftige und blinde; sie ist daraus nur erklärlich, dass unser ganzes Wesen an sich selbst schon Wille zum Leben ist, dem dieses daher als das höchste Gut gelten muss, so verbittert, kurz und ungewiss es auch immer

sein mag; und dass jener Wille an sich und ursprünglich erkenntnisslos und blind ist. Die Erkenntniss hingegen, weit entfernt, der Ursprung der Anhänglichkeit an das Leben zu sein, wirkt ihr sogar entgegen, indem sie die Werthlosigkeit desselben aufdeckt und hiedurch die Todesfurcht bekämpft. Wenn nun die Erkenntniss siegt, und der Mensch demnach muthig und gelassen dem Tode entgegengeht, so wird Diess als gross und edel geehrt; wir feiern also dann den *Triumph* der *Erkenntniss* über den blinden Willen zum Leben, der doch der Kern unseres eigenen Wesens ist (III, 532). — Da Solches aber vorzüglich durch die Tragödie sich vollzieht, als welche ja ebenfalls in der Todesfurcht ihren Nerven hat (III, 531, vgl. III, 271), so lässt sich füglich bloss — *Resignation* als Wirkung der Tragödie bezeichnen.

Ausführlich ist davon die Rede III, 495. Was allem Tragischen, heisst es daselbst, den eigenthümlichen Schwung zur Erhebung gibt, ist das Aufgehen der Erkenntniss, dass die Welt, das Leben kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht werth sei: darin besteht der tragische Geist; er leitet demnach zur Resignation hin, zur Aufhebung des Wahnes, der uns in den Banden dieser Welt gefesselt hält (III, 735). Im Augenblick der tragischen Katastrophe wird uns, deutlicher, als jemals, die Ueberzeugung, dass das Leben ein schwerer Traum sei, aus dem wir zu erwachen haben. Wir fühlen uns aufgefordert, unseren Willen vom Leben abzuwenden, es nicht mehr zu wollen und zu lieben. Gerade dadurch aber werden wir inne, dass alsdann noch etwas Anderes an uns übrig bleibt, was wir durchaus nicht positiv erkennen können, sondern bloss negativ, als Das, was *nicht* das Leben will. Wie der Septimenakkord den Grundakkord, wie die rothe Farbe die grüne fordert und sogar im Auge hervorbringt: so fordert jedes Trauerspiel ein ganz anderartiges Dasein, eine andere Welt, deren Erkenntniss uns immer nur indirekt, wie eben hier durch solche Forderung gegeben werden kann. Insofern ist die Wirkung des Trauerspieles analog der des dynamisch Erhabenen[1]). Zwar fühlen wir uns zu Nichts verkleinert,

[1]) S. *Kant*, Kritik der Urtheilskraft §. 28 f., V. Bd. der *Hartenstein*'schen Ausgabe. Leipzig, Voss, 1867. Seite 268 ff. Vgl. auch *Rudolf*

ungeheuren Mächten gegenüber als ein Tropfen im Ocean (II, 242). Aber alsbald hebt uns die Tragödie doch über den Willen und sein Interesse hinaus und stimmt uns so um, dass wir am Anblick des ihm gerade Widerstrebenden Gefallen finden (III, 495). Es kommt Etwas über uns, wie ein Bruchtheil jener heiligen Freude, die wir empfinden über die Lösung des geheimnissvollen Bandes, durch welches wir mit der Erde verknüpft sind (M. 728). — Es ist die sorgenlösende *„Freude der Trauer,* welche durch die Tragödie erregt die Banden des Bedürfnisses entfesselt und dem Menschen verhilft, dass er zu sich selbst komme; daher nun auch die Ahnungen des Höheren, des durchgehends Besseren, was von bestimmten Hoffnungen sehr verschieden ist“ [1]); daher nun auch jener geheimnissvolle „Tiefsinn, dessen man sich selbst nicht bewusst ist, den man vergebens sich zu entwickeln strebt“ [2]).

Immer ist es das Leiden — das angeschaute oder das selbstempfundene —, welches den Willen zum Leben bricht und dadurch von dieser Welt, die seine Sichtbarkeit ist, erlöst (N, 360). Es giebt somit nach Schopenhauer's Anschauung eine doppelte Art, zur Resignation zu gelangen. Die vollkommenere davon bleibt allerdings der sogenannte „δεύτερος πλοῦς (der zweite Weg),“ welchen der Philosoph sogar als ein Surrogat der Tugend und Heiligkeit (III, 731) preist. Nur auf diesem gelangen die Meisten zur wahren und vollständigen Verneinung des Willens, und Schopenhauer ist nie beredter, niemals ergeht er sich in herrlicheren Bildern, als, indem er schildert, wie seelig das Leben eines Menschen sein muss, dessen Wille nicht auf Augenblicke, wie beim Genuss des Schönen, sondern auf immer beschwichtigt, ja gänzlich erloschen ist, bis auf jenen letzten glimmenden Funken, der den Leib erhält und mit diesem erlöschen wird (vgl. II, 252). Ein solcher Mensch, der nach vielen bitteren Kämpfen gegen seine eigene Natur endlich ganz *überwunden* hat, blickt ruhig und lächelnd zurück auf die

Haym, Arthur Schopenhauer. Berlin, Reimer, 1864. Seite 69, und bei Schopenhauer selbst N, 28 ff. und 363, besonders aber II, 236 ff.

[1]) *Herbart*, kleinere philosophische Schriften. III, 452.

[2]) *Schelling*, philosophische Schriften. Landshut, Krüll, 1809 ff. I, 165 f.

Gaukelbilder dieser Welt, die einst auch sein Gemüth zu quälen und zu peinigen vermochten; das Leben und seine Gestalten schweben nur noch vor ihm, wie eine flüchtige Erscheinung, wie vor dem Halberwachten ein leichter Morgentraum, durch den schon die Wirklichkeit hindurchschimmert (II, 461 f.).[1]) Erst das selbstempfundene, nicht das bloss erkannte Leiden ist es, was am häufigsten die völlige Resignation herbeiführt, oft erst bei der Nähe des Todes. Denn nur bei Wenigen — bei vollkommen Heiligen (N, 360) — reicht schon die blosse Erkenntniss hin, welche alle Leiden der Welt sie als ihre eigenen schauen lässt, um jene Verneinung herbeizuführen (II, 463 ff.); uns Anderen, welche noch der Schleier der Maja umfängt, tritt zwar zu Zeiten die Erkenntniss der Nichtigkeit und Bitterkeit des Lebens nahe genug, und wir möchten durch auf immer entschiedene Entsagung den Begierden ihren Stachel abbrechen und uns reinigen und heiligen. Bald indess umstrickt uns wieder die Täuschung der Erscheinung, und ihre Motive setzen den Willen auf's Neue in Bewegung: wir können uns nicht losreissen. Die Lockungen der Hoffnung, die Schmeichelei der Gegenwart, die Süsse der Genüsse, das Wohlsein, welches unserer Person mitten im Jammer einer leidenden Welt zu Theil wird, — all Diess zieht uns zu ihr zurück und befestigt auf's Neue die Banden.

Nichtsdestoweniger giebt es auch eine theilweise Resignation; und diese wird in erster Linie durch das Trauerspiel vermittelt. Denn gleichwie aus der läuternden Flamme des Leidens uns freundlich zuwinkend der *Silberblick der Erlösung* hervortritt (II, 464): ebenso — wenn auch in geringerem Grade — ergeht es jedem erregbaren Menschen beim Zuschauen einer Tragödie. Beide Vorgänge sind offenbar verwandter Natur. Nämlich etwa im dritten und vierten Akt wird ein solcher Zuseher durch den Anblick des mehr und mehr getrübten und bedrohten Glückes des Helden schmerzlich afficirt und beängstigt; wenn hingegen dieses im fünften Akte gänzlich scheitert und zerschellt, dann spürt er eine gewisse Erhebung seines Gemüthes, welche ihm ein

[1]) Vgl. *Friedrich Nietzsche*, unzeitgemässe Betrachtungen III, 50.

Genügen unendlich höherer Art gewährt, als der Anblick des noch so sehr beglückten Helden je vermocht hätte. Was mit der Energie der Wirklichkeit in der Empfindung des eigenen Schicksals vorgeht, wenn das schwere Unglück es ist, welches den Menschen endlich in den Hafen gänzlicher Resignation treibt: Ebendasselbe muss, freilich bloss in den *schwachen Wasserfarben der Mitempfindung*, wie sie eben eine wohlbewusste Täuschung erregen kann (III, 724), als die eigentliche *Wirkung der Tragödie* bezeichnet werden. Was abstrakt zu denken der grossen Mehrzahl der Menschen ganz unzugänglich bleibt — das Bedürfniss der Erlösung —, wird auf diese Art wenigstens im Bilde klar; und Jedem kann, bald deutlicher, bald schwächer, in's Bewusstsein treten, was *Seneca* so tiefsinnig sagt: „dann wirst du dein Heil finden, wenn du erkennst, die Unglücklichsten seien die — Glücklichen (bonum tunc habebis tuum, cum intelliges infelicissimos esse felices)." [1]) Sobald der Glückliche stürzt, geht ja eine grosse Umgestaltung in den Herzen der Uebrigen vor (IV_2, 237), denn, wie Calderon sagt: „zwischen leiden und leiden sehen ist kein Unterschied" (IV_2, 229): — das Leben stellt sich schliesslich als ein Läuterungsprozess dar, dessen reinigende Lauge der Schmerz ist (III, 735), und man könnte Trauerspiel und Schmerz gleichsetzend auch die Tragödie ansprechen, wie *Lenau* [2]) den Schmerz:

Das Leben täuscht uns lange,
Du zeigst, der Schminke baar,
Des Lebens welke Wange:
O Schmerz, wie bist du wahr!

Richtig hebt demnach *Karl Lemcke* [3]) hervor, dass bei Schopenhauer das Trauerspiel konsequent aus dem Grunde das höchste Kunstwerk ist, weil es vom Ungemach und Leid des Willens durch den Tod in die wahre Ruhe der Erkenntniss der irdischen Nichtigkeit führt; und abermals sehen wir staunenden Auges, wie zwei auf den ersten Anblick gänz-

[1]) ed. Haase: III, 417.

[2]) *Nikolaus Lenau's* sämmtl. Werke, herausg. von Anast. Grün. Stuttgart, Cotta, 1874. I., Seite 208.

[3]) Populäre Aesthetik von *Karl Lemcke*. Leipzig, Seemann, 1879. 5-te Auflage. Seite 36.

lich verschieden scheinende Disciplinen, Aesthetik nämlich und Ethik, im Urgrunde auf demselben Boden wachsen und sogar in die nämliche Wurzel ausgehen. Ja, wie sich aus dem vollkommenen Genügen und der finalen Beruhigung, also aus dem wahren, wünschenswerthen Zustand, der sich im Kunstwerk der Tragödie darstellt, sogar paradoxer Weise die Zuversicht schöpfen liesse, dass Friede, Ruhe und Glückseeligkeit doch vorhanden sein müssen, wenn auch nur da, wo es kein Wo und kein Wann giebt (VI, 47 und 448): so hat Schopenhauer's Lehre von der Tragödie wirklich auch schon geradezu religiös „angeschlagen,“ [1]) und *Hans Herrig* [2]) findet es ganz natürlich, dass die Kunst eigentlich das Letzte sagt in gleicher Weise wie Religion und Philosophie. Ist es doch dieselbe „göttliche Traurigkeit,“ welche durch die Tragödie geweckt, und welche von dem Apostel Paulus so einzig schön beschrieben wird. Denn wo ist doch wohl der Christ, dem die Thränen, wie sie der Erlöser über den hereinbrechenden Untergang seines Volkes, über den entsetzlichen Verfall der Menschheit und über das Loos seiner Freunde vergoss, die Göttlichkeit dieser Erscheinung nicht vielmehr erhöhen, als trüben würden?

Schopenhauer beschränkt sich für seine Ansicht von der Wirkung des Trauerspieles nicht lediglich auf theoretische Anweisungen; er nennt vielmehr insbesondere ein bekanntes Muster aus der Geschichte des Dramas, welches die angedeutete Wirkung um so zuverlässiger vollziehen wird, als darin eben ein überaus glänzendes Beispiel des „δεύτερος πλοῦς“ sich findet, so dass gerade diese Mustertragödie die beiden Arten der Resignation wie im Ur- und Spiegelbilde vereinigt. Schopenhauer's wörtliche Aeusserung hierüber lautet (II, 464): Von der durch grosses Unglück und die Verzweiflung an aller Rettung herbeigeführten Verneinung

---

[1]) Vgl. *Siegfried Lipiner*, über die Elemente einer Erneuerung religiöser Ideen in der Gegenwart Wien, 1878, Seite 12. — S. dazu: *Eduard von Hartmann*, Phänomenologie des sittlichen Bewusstseins. Berlin, Duncker, 1879. Seite 870. Vgl. noch *Fr. Ehrenfeuchter*, Christenthum und moderne Weltanschauung. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1876. Seite 226.

[2]) In *Oskar Blumenthal's* Monatsheften für Dichtkunst und Kritik, IV, 424.

des Willens hat uns eine deutliche und anschauliche Darstellung, wie mir sonst keine in der Poesie bekannt ist, der grosse *Goethe* in seinem unsterblichen Meisterwerke, dem „Faust," gegeben, an der Leidensgeschichte des Gretchens. Diese ist ein vollkommenes Musterbild des *zweiten Weges*, der zur Verneinung führt, *nicht*, wie der *erste*, durch die blosse Erkenntniss des Leidens einer ganzen Welt, das man sich freiwillig aneignet; sondern durch den selbstempfundenen eigenen, überschwänglichen Schmerz, ja, durch die Sünde, welche hier wirkt, wie ein entsetzlicher Traum, dessen Schrecken den ganzen Schlaf von uns abschüttelt (M, 735). Zwar führen sehr viele Trauerspiele ihren gewaltig wollenden Helden zuletzt auf diesen Punkt der gänzlichen Resignation, wo dann gewöhnlich der Wille zum Leben und seine Erscheinung zugleich endigen; aber keine Schopenhauern bekannte Darstellung bringt, wie er überzeugt ist, das Wesentliche jener Umwandlung so deutlich und rein von allem Nebenwerk vor die Augen. Von seinem Standpunkte aus gelangt zu gleichem Ergebnisse *David Friedrich Strauss*, welcher Goethe's „Faust" den grossartigsten und gelungensten Versuch nennt, das Welt- und Lebensräthsel poetisch zu lösen.[1]) Ebenso natürlich sehr viele Andere.[2])

Der voranstehende Ausspruch Schopenhauer's dürfte wohl auch den nächsten Anlass dazu geboten haben, dass man gerade den Goethe'schen „Faust" mannigfach aus Schopenhauer'schen Principien zu begreifen versucht hat. Ich berühre bloss *David Asher's* „Erläuterungsversuch": *„Arthur Schopenhauer als Interpret des Goethe'schen Faust,"*[3]) ein Büchlein, das sich indessen des Meisters ganzes Lob nicht erringen konnte.[4]) Einen Vergleich der Hauptwerke des Dichters und des Philosophen — der Tragödie „Faust" und der „Welt als Wille und Vorstellung" — sucht vom optimistischen Standpunkte *Ernst Sauerländer*[5]) zu ziehen.

[1]) Der alte und der neue Glaube von *David Friedrich Strauss*. Bonn, Emil Strauss, 1873. 5-te Auflage, Seite 314.

[2]) Vgl. *J. L. Klein*, Geschichte des Dramas XIII, am Schluss.

[3]) Leipzig, Arnold, 1859.

[4]) *Wilhelm Gwinner*, Schopenhauer's Leben. Seite 603.

[5]) Goethe's Faust und die Schopenhauer'sche Philosophie. Frankfurt a. M., Selbstv. des Verf., 1865.

Und, gleichwie man den zweiten Theil des „Faust“ bereits mit *Hegel's* Phänomenologie zusammengestellt hat[1]), so dass man aus dem Einen leichter das Andere verstehen lerne[2]), so sagt auch der Biograph Schopenhauer's geradezu[3]): „Das zweite und vierte Buch der „Welt als Wille und Vorstellung“ bilden in Wahrheit den besten Kommentar zum ersten und ursprünglichen Goethe'schen „Faust,“ wozu noch die Auslassungen oder Paralipomena ihrem Hauptstocke nach gehören.“ — Jüngst ist überdem *Friedrich Theodor Vischer*[4]), mit bekannter Frische und Lebhaftigkeit auf die ganze Frage eingegangen.

Goethe's „Faust“ abgerechnet sehen wir auch sonst im Trauerspiel zuletzt die Edelsten, nach langem Kampf und Leiden, den Zwecken, die sie bis dahin so heftig verfolgten, und allen den Genüssen des Lebens auf immer *entsagen*, oder es selbst *willig und freudig aufgeben;* so den standhaften Prinzen des Calderon, so den Hamlet, dem sein Horatio willig folgen möchte, welchen aber Jener bleiben und noch eine Weile in dieser Welt des Jammers und der Täuschung athmen heisst, um Hamlet's Schicksal aufzuklären und dessen Andenken zu reinigen (II, 299). — Sehr bezeichnend sagt *Bahnsen*[5]) bezüglich Hamlet's: „Wer auf den tiefsten Seelengrund dieses Helden hinabblickt, der gewahrt da unten Nichts, als die Sehnsucht nach jener Ruhe, wo alle Wünsche und alle Schmerzen miteinander erloschen sind.“ Gleichfalls sterben die „Jungfrau von Orleans“ und in der „Braut von Messina“ Don Cesar durch Leiden geläutert, d. h., nachdem der Wille zu leben zuvor in ihnen erstorben ist. Diess bezeugen Johanna's ewig schöne Abschiedsworte am Schlusse dieser romantischen Tragödie, früher schon (V. Akt, 4. Auftritt), was sie zu Raimond spricht:

---

[1]) Z. B. *Julian Schmidt* in den preussischen Jahrbüchern XXXIX, 393.

[2]) Vgl. was hierüber *Kuno Fischer* sagt: „Wo gäbe es eine Philosophie, zu der man den Schlüssel nicht schon eben im „Faust“ gefunden hätte?“ - Rodenberg's Rundschau IV_1, 57.

[3]) *Wilhelm Gwinner*, in seinem „Leben Schopenhauer's,“ Seite 605.

[4]) Neue Beiträge zur Kritik des Goethe'schen Faust Stuttgart, Meyer und Zeller, 1875. Seite 255 ff., vgl. Seite 329.

[5]) a. a. O. Seite 39.

„Jetzt bin ich
Geheilt, und dieser Sturm der Natur,
Der ihr das Ende drohte, war mein Freund.
Er hat die Welt gereinigt und auch mich,
In mir ist Friede ....." [1])

dann in der „Braut von Messina" insbesondere die bekannte Schlusssentenz des Chores: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Uebel grösstes aber ist die Schuld." Wie lässt sich ferner jene Verneinung gründlicher und ergreifender in Worte fassen, als wenn die von „keiner irdischen Neigung mehr versuchte" Maria Stuart auf ihrem Gange zur Hinrichtung aus tiefster Brust sagt: „Jetzt hab' ich Nichts mehr auf der Erden!" Noch bestimmter drückt sich Diess im „Mahomed" des Voltaire aus, durch die Schlussworte, welche die sterbende Palmira dem Mahomed zuruft: „Die Welt ist für Tyrannen; lebe du!" — Ehrwürdig aus dem angedeuteten Grunde ist es auch, wenn in Goethe's „Torquato Tasso" sich die Prinzessin darüber auslässt, wie ihr eigenes Leben und das der Ihrigen immer traurig und freudenlos gewesen sei, und sie dabei ganz in's Allgemeine blickt, was eben zur Resignation bringt (II, 468).

Die reichste Fundgrube zur Bestätigung des Vorhergehenden liefern aber ohne Zweifel *Shakespeare's Tragödien*, deren Personen so häufig im Geiste der Entsagung und Weltüberwindung ihren letzten Seufzer aushauchen.

„Ein Blitzaufreger aus tiefstem Gemüthsgrunde, mit hochher flammender Hand, lohender, als die, womit Zeus seinen hellleuchtenden Dreizack schwingt; ein Schleuderer von tragischen Donnern, furchtbarer, als Jupiter's, von Donnern, die das unzerkeilbar härteste Frevlergewissen bis in die verborgensten Wurzeln spalten; ein Sturmaufwühler, Seelenstürme-Entfessler, schreckenvoller, als der schwarzlockige Erdumschütterer sich aus Meeresklüften und Höhlen dahinwälzt über Wolken und Wogen: singt doch der Schwan von Avon, gleich einem jener Schwäne bei Phaeton's Sonnenwagensturz, auf den brennenden Wogen des von ihm selbst gefachten Weltbrandes schmelzende Untergangslieder. Zittern

[1]) Vgl. *Ludwig Noiré*, Grundlegung einer zeitgemässen Philosophie. Leipzig, Veit und Komp, 1875. Seite 113

doch durch den ungeheuren Vernichtungsaufruhr süsse Flüsterklänge der Besänftigung, wie die der Weltäolsharfe, von Gottes Liebeserbarmen angehaucht.“ [1])

Mögen vorläufig bloss einige Beispiele genügen, zumal ich noch auf manchem Punkte meiner Arbeit auf das hier in Betracht gezogene Moment zurückkommen werde! Wie schön stirbt gleich Brutus: „Nacht deckt mein Auge, mein Gebein will Ruh', das nur um diese Stunde sich gemüht“ [2]), und „Besänft'ge, Cäsar, dich: nicht halb so gern bracht ich dich um, als mich!“ (V. Akt, 5. Scene.) — Othello sagt zu Jago (V. Akt, 2. Scene): „Du sollst noch leben; denn, wie ich fühl', ist Tod Glückseeligkeit.“ — „Und welch' unersättliche Gier — Drang und Sehnsucht sind hier nichtssagend — nach der Sühne tönt und dröhnt nicht aus des unseeligen Mohren Verwünschungen und Klagen an der Leiche Desdemona's! Wie kühlender Himmelsthau behagt es dann dem Gemüthe des Zuhörers und Lesers, dass diese wahrhaft höllische Seelenqual sich bald in eine Fluth von Thränen auflöst, „wie Arabien's Bäume thauend von heilungskräft'gem Balsam,“ und der Tod ein Ende macht.“ [3]) — Was kann es Rührenderes geben, als die Reue des abtrünnigen Enobarbus („Antonius und Kleopatra,“ IV. Aufzug, 6. und 9. Scene), der für seinen letzten Lebensakt den schmutzigsten Graben aufsucht, weil dieser ihm am meisten gezieme? — Sterbend sagt derselbe, in der Wahl der Ausdrücke freilich nicht ganz Schopenhauerisch:

Du höchste Herrscherin wahrhafter Schwermuth,
Den gift'gen Thau der Nacht geuss über mich,
Damit das Leben, meinem Willen feind,
Nicht länger auf mir laste! Wirf mein Herz
Wider den harten Marmor meiner Schuld!
Gedörrt von Gram zerfall' es dann in Staub,
Mit ihm der böse Sinn! --

---

[1]) Worte *J. L. Klein's*, Geschichte des Dramas XIII, 560.

[2]) Die Citate auf *Shakespeare* sind sämmtlich nach der durch die deutsche Shakespeare-Gesellschaft herausgegebenen und von *Ulrici* redigirten *Schlegel-Tieck*'schen Uebersetzung (Berlin, Reimer, 1868, in 12 Bänden) angeführt.

[3]) S. *Vincenz Knauer*, William Shakespeare, der Philosoph der sittlichen Weltordnung. Innsbruck, Wagner, 1879. Seite 277 f.

Zur todten Dienerin Iras sagt Kleopatra wunderschön (V. Aufzug, 2. Scene):

Wenn du so sanft dich von dem Leben trennst,
So trifft uns Tod wie Händedruck des Liebsten,
Schmerzlich und doch ersehnt. Liegst du so still?
Wenn du so scheidest, meldest du der Welt,
Sie sei nicht werth des Abschieds.

Jene bangen Worte, die Heinrich IV. zu Warwick spricht (im zweiten Theil, III. Akt, 1. Scene), gehören ebenfalls hieher:

O Himmel, könnte man im Buch des Schicksals
Doch lesen, und der Zeiten Umwälzung
Die Berge ebnen, und das feste Land,
Der Dichte überdrüssig, in die See
Wegschmelzen sehn! und sehn des Oceans
Umgürtend' Ufer für Neptunus Hüften
Ein andermal zu weit! Wie Zufall spielt
Und Wechsel der Veränd'rung Schale füllt
Mit mancherlei Getränk. O säh' man Das,
Der froh'ste Jüngling, schaut' er seine Bahn,
Wie hier Gefahr gedroht, dort Leiden nah'n:
Er schlöss' das Buch und setzte sich und stürbe.[1])

Betreffs Julie's in „Romeo und Julie" erscheint höchst beherzigenswerth, was fast im Sinne des Schopenhauer'schen Gedankens *Hegel*[2]) beibringt: „Dieser zarten Blüthe sagt der Boden nicht zu, auf den sie gepflanzt wurde, und es bleibt Nichts übrig, als die traurige Flüchtigkeit einer so schönen Liebe zu beklagen, die, wie eine weiche Rose im Thale dieser zufälligen Welt, von den rauhen Stürmen und Gewittern und den gebrechlichen Berechnungen wohlwollender Klugheit gebrochen wird."

Gegen die hier dargelegte Ansicht wendet sich, insoweit ich die bezügliche Literatur zu verfolgen vermag, vornehmlich *G. Fr. Daumer*, der sonst die hohen Vorzüge der Schopenhauer'schen Aesthetik mit manchem beipflichtenden Worte anerkennt. Derselbe bemerkt[3]): „Man wird nicht leicht finden und nachweisen können, dass die Dichter Leben und Dasein überhaupt und an und für sich verdammen,

[1]) Vgl. bei Schopenhauer III, 674—675.
[2]) Vorlesungen über Aesthetik III, 530 ff.
[3]) In der Schrift „Meine Conversion", Seite 229.

oder auf eine solche Verdammung hinleiten; sie geben im Gegentheil nicht selten die höchste Schätzung desselben zu erkennen, indem sie nur die Klage über dessen jammervolle Verkümmerung und Zermalmung laut werden lassen; ihre Helden und tragischen Figuren werfen zuweilen, indem sie untergehen, noch einen sehnsuchtsvollen Blick auf Leben und Natur zurück, und erkennen scheidend den Werth Dessen, was sie aufzugeben gezwungen sind.“ Man braucht solchem Einwurfe gegenüber gewiss gar nicht einmal auf Shakespeare hinzuweisen, welchem Daumer hübsch aus dem Wege geht. Aber sollte hier nicht *ein* Beispiel — ein übergewichtiges allerdings — für tausende stehen können, — jener Chorgesang im Sophokleischen „Oedipus auf Kolonos“ [1]), der an abgründiger Tiefe der Düsterkeit unmöglich zu überbieten ist, „das eigentliche Trauerlied der antiken Welt, die von dem Leiden der Gottverlassenheit im Tode Erlösung sucht“?[2])

Nie geboren zu werden, ist
Weit das Beste; doch, wenn du lebst,
Ist das Zweite, dich schnell dahin
Wieder zu wenden, woher du kamest.
Denn so lange die Jugend blüht,
Leichten, thörichten Sinnes voll,
Wer lebt' ohne Bekümmerniss?
Wo blieb' eine Beschwerd' ihm fern?
Mord, Hader, Aufruhr, Kriegeskampf,
Neid und Hass: am düstern Ende
Naht sich, verachtet,
Oede, kraftlos, aller Freunde
Leer, das Alter, dem sich jedes
Wehe des Weh's gesellt hat,
In dem, Unseel'ger, dich, nicht uns allein,
Ueberall, wie nördlich einen Seestrand,
Wogenschlag und Winterorkan' erschüttern;
Also stürmen auf *dich* auch,
Hochher brandend, in stetem
Wuthgrimme die Leiden und ruh'n nimmer,
Diese von Helios' Niedergang,
Diese vom Aufgang her.
Diese vom Strahl des Mittags,
Die dort von den nächtlichen Rhipen.

[1]) V. 1216 ff.; die Uebersetzung nach *Donner*.

[2]) S. *Paul* Graf *York* von *Wartenburg*, die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Koloneus des Sophokles. Berlin, Hertz, 1866. Seite 32.

Und dann lässt sich *Daumern* auch ganz im Allgemeinen entgegenhalten, dass ja vereinzelte Ausbrüche der Lebenslust doch noch platterdings nicht als Beweismittel für die Werthschätzung des Daseins überhaupt gelten dürfen. Wenn eine derartige Kritik, wie sie kürzlich insbesondere gleichfalls Paul Heyse an Leopardi mit weniger Glück als Behagen versucht hat, auch schon überhaupt keine Billigung erfahren sollte, so möchte ich gleichwohl noch die zwei wichtigsten Beispiele, welche Daumer als Beleg seiner Ansicht herangebracht hat, des Nähern besehen. Goethe's Egmont redet allerdings das Leben als „schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens" an. Aber klingt nicht sein eigentlicher Abschiedsgruss ganz verschieden? „Um Euer Liebstes zu erretten, fallt freudig, wie ich Euch ein Beispiel gebe" — spricht so Jemand, der sich bänglich an diese Welt klammert, oder gar Jemand, der gern dem Tode entschlüpfen möchte? — Weiter: „Der sterbende Götz bringt seine hinsinkende Lebenskraft in einen wehmüthigen Vergleich mit der ihn umgebenden, treibenden und schwellenden Frühlingsnatur." Also Daumer. Indess, damit schliesst das Stück doch nicht. Als Götz den Tod Georg's erfährt, fleht er: „Gott, löse meine Seele!" Dadurch erhalten wir einen ganz andern, natürlich auch unendlich tieferen Eindruck, als etwa von unterdrückter Gier nach einer Welt, in der, wie Götz sagt, die Nichtswürdigen regieren mit List und der Edle in ihre Netze fällt. Vollends ergänzen diesen Eindruck die letzten Worte des Helden: „Himmlische Luft — Freiheit! Freiheit!" Und wenn dann noch Elisabeth einsetzt: „Nur droben bei dir, die Welt ist ein Gefängniss," — so sehe in diesem Stosssenfzer Schätzung des Lebenswerthes, wer mag: ich meines Theils bin ausser Stande, sie mindestens aus den beiden angedeuteten Schlussscenen herauszulesen. Wie heisst es doch bei Schopenhauer (IV_1, 76)? „Das Erkennen ist um so reiner, je mehr es sich vom Willen losgemacht hat; wie die Frucht die beste ist, welche keinen Beigeschmack vom Boden hat, auf welchem sie gewachsen." Die Helden der Dichter, welche ausgerungen haben, oder doch wie der Prinz im „re corvo" des Gozzi[1])

[1]) Vgl. *Klein*, Gesch. d. Dramas VI_1, 679 ff.

„versteinert“ zurückbleiben (VI, 346), vermögen diesen tiefsinnigen Satz am besten zu erläutern.

Bezüglich ihrer Wirkung findet Schopenhauer einen wesentlichen Unterschied zwischen *moderner* und *antiker*, d. h. *griechischer* Tragödie. Man könnte sich zunächst verwundern, dass er die *Inder* nicht in den Kreis seiner Betrachtung zieht; ja, nur ganz beiher, gelegentlich die „Sakuntula“ erwähnt (VI, 125). Allein einmal ist Diess bei der indischen Tragödie, die keinen tragischen Ausgang litt, fast schon von selbst begreiflich. Andererseits findet der Philosoph überhaupt lediglich die religiösen und philosophischen Werke der Sanskritliteratur höchst verehrungswerth, die poetischen dagegen geschmacklos, monströs, gleich der Skulptur derselben Völker (VI, 425 ff.).

Was nun die *Griechen* betrifft, so hat wohl noch Niemand mit gleich uneingeschränkter, begeisterungserfüllter Bewunderung über sie im *Allgemeinen* geredet, wie Schopenhauer. Nie werden die Alten veralten, ruft er fast panegyrisch aus (VI, 436). Sie sind und bleiben der Nordstern für jedes künstlerische oder literarische Streben (III, 135), den wir nie aus den Augen verlieren dürfen. Schande wartet des Zeitalters, welches sich vermessen möchte, die Alten bei Seite zu setzen. Und insbesondere die Kenntniss der edlen griechischen Sprache (VI, 612) vermöchte leicht die vieler anderen zu ersetzen (III, 71). Ja, gleichwie Achilleus sogar dann, wenn er selbst todt ist, noch des zärtlich geliebten Freundes Patroklos Gedächtniss zu bewahren wünscht (Ilias Φ, 389—390): ebenso fände es der Philosoph des Pessimismus allerliebst, wenn man das Griechisch, was man in dieser Welt gelernt hat, ganz fertig in die andere mitbrächte (VI, 290).

Trotz dieser ausserordentlichen Anerkennnng bemerkt Schopenhauer doch auch, dass den Griechen mit ihrer halb scherzhaft gemeinten Kinderreligion (VI, 635) die *wichtigste aller Wahrheiten* — die Erkenntniss, dass wir besser nicht da wären (III, 695) — gefehlt hat, oder doch, dass sie ihnen nicht zu Fleisch und Blut geworden ist. Ja, flüchtete sich auch bei ihnen der Ernst in die Mysterien und das Trauerspiel, so gelangten sie doch noch nicht zum Gipfel und Ziel des Trauerspieles. Namentlich aber vermögen sie den Geist

der Resignation, das Abwenden des Willens vom Leben, an ihren tragischen Helden selbst, als deren Gesinnung wenig darzustellen. Schopenhauer erhärtet diese Behauptung durch entsprechende Belege. Und man muss dabei festhalten, dass Schopenhauer nicht bloss nach flüchtiger, oberflächlicher Kenntniss des Griechischen geurtheilt hat. Schon die oben aneinandergereihten Aussprüche des Philosophen legen es nahe genug, dass Jemand, der so volltönend zu loben weiss, mit dem angepriesenen Gegenstand auch vertraut sein wird. Wir wissen indess noch ausserdem geradezu, dass Schopenhauer übergenug vom Griechischen verstand, um die Tragödien des Aeschylos, Sophokles und Euripides ohne sonderliche Mühe in der Ursprache lesen zu können[1]) und mithin gewiss nicht auf Uebertragungen angewiesen war, die seiner Zeit für das volle Verständniss die Beschäftigung mit dem Original ohne Zweifel noch weit weniger ersetzen konnten, als etwa heutzutage. Schopenhauer hat sich aber sodann auch das Studium der griechischen Trauerspiele keineswegs leicht werden lassen. — Wenigstens erzählt Frauenstädt (M, 143), dass Schopenhauer einen ganzen Winter lang bloss antike, griechische Tragödie getrieben habe, anlässlich der wenigen Seiten im zweiten Bande der „Welt als Wille und Vorstellung“ (III, 495—500). Ich führe all' Diess namentlich aus dem Grunde an, weil Schopenhauer, der Schüler der bedeutendsten Philologen, wie Passow's, Jacobsens, Fr. A. Wolff's und Böckh's, mindestens von dem Vorwurfe wird freibleiben müssen, als ob er, um einschneidende Urtheile über griechische Schriftsteller zu fällen, nicht „ordentlich“ griechisch „gelernt“ hätte, — ein Vorwurf, welchen beispielsweise *Jakob Bernays*[2]) — *Goethen* gegenüber zu unterdrücken ausser Stande ist.

Im zweiten Bande seines Hauptwerkes (S. 496—498) sucht nun Schopenhauer seine Meinung über die Tragödie der Alten zu begründen. Es ist hier insbesondere Seite 496

[1]) S. z. B. die *Gwinner*'sche Biographie, Seite 73 und 429 der zweiten Auflage.

[2]) In der gleich näher zu bezeichnenden Schrift: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. Breslau, Trewendt, 1857. Seite 174.

eine derartige Fülle ebenso eigenartiger, als auch für den Andersdenkenden immerhin werthvoller Bemerkungen auf dem knappsten Raum zusammengedrängt, dass wohl verstattet sein möchte, den gemeinten Abschnitt mit den inhaltsreichsten Kapiteln der Aristotelischen Poetik, etwa dem dreizehnten oder dem vierzehnten zu vergleichen.

Oedipus Koloneus, so beginnt Schopenhauer, stirbt zwar resignirt und willig; doch tröstet ihn die Rache an seinem Vaterland. Diese Deutung Schopenhauer's ist vollkommen richtig, und es bliebe sogar noch zu betonen, dass die furchtbar erbarmungslose Strenge des sterbenden Alten unserer geläuterten Anschauung, unserer modernen Denk- und Fühlweise nicht anders, als maasslos herb erscheinen muss [1]), indem wir ja verlangen, dass, wie Hegel [2]) sagt, das Herz selbst zum Grabe des Herzens werde, dass das Gebot walte: „Liebe deine Feinde." — Aber nichtsdestoweniger übt der eigentliche Schluss der Tragödie, beginnend mit dem Auftreten des Boten (v. 1579), einen versöhnenden Eindruck, wie keine andere Tragödie des gesammten Alterthums. Wenn daher auch *Bernhardy* [3]) einschränkend meint: „der Tragiker hat die Hinweisung auf ein seeliges Jenseits, welches den durch ein hartes Erdenloos zerknickten Menschen heiligt und ihm eine Genugthuung verheisst, nicht entschieden und frei von der mythischen Hülle hervorgehoben" [4]), — so stimme ich meines Ortes lieber dem hohen Lobe *Nietzsche's* bei, welcher [5]) sagt: „Am reinsten von sämmtlichen alten Tragödien tönt vielleicht im „Oedipus auf Kolonos" der versöhnliche Klang aus einer andern Welt." Und nirgend so deutlich, wie hier, erkennt man, wie sehr das Leben ein Unrecht sei, wie, bis an die Grenze desselben, dem Menschen die Qual folge, und wie nur der Tod allein, der Befreier vom Leide, Rettung biete [6]). All' Diess drängt sich uns mit

[1]) Vgl. *Johann Müller*, die thebanischen Tragödien. Innsbruck, Wagner, 1871. Seite 92 ff.

[2]) Aesthetik III, 558.

[3]) Grundriss der griechischen Literatur von *Gottfried Bernhardy*, II[3], 2, 358. Halle, Anton, 1872.

[4]) S. *Klein*, Gesch. d. Dramas XIII_2, 532.

[5]) Geburt der Tragödie [2], S. 98 und 154.

[6]) *Graf York von Wartenburg*, a. a. O. S. 29 und 34.

solcher Gewalt auf, dass man aus den angeführten ästhetischen Gründen den „Oedipus Koloneus“ am liebsten als Schlussstück einer tragischen Trilogie betrachten möchte, obschon er es ja thatsächlich nicht ist[1]).

Die Aulische Iphigenie ist nach Schopenhauer sehr willig zu sterben — v. 1503: *θανοῦσα δ' οὐκ ἀναίνομαι* —; doch ist es der Gedanke an Griechenlands Wohl, der sie tröstet und die Veränderung ihrer Gesinnung hervorbringt, vermöge welcher sie den Tod, dem sie erst auf alle Weise entfliehen wollte, willig übernimmt (vgl. besonders 1553—1556)[2]). Dabei kann hier auf die ganz specifische Schwierigkeit, welche die höhere Kritik gerade dieses Stückes bietet, selbstverständlich keinerlei Rücksicht genommen werden[3]). Indessen würde, schon nach den wenigen Worten Schopenhauer's zu schliessen, der Letztere die Meinung *O. F. Gruppe's*[4]) kaum getheilt haben, den diese Tragödie „an jeder Stelle bezaubert und entzückt.“

Das Urtheil, welches der Philosoph über die Aeschyleische Kassandra fällt, bedarf einer Berichtigung, oder doch einer Ergänzung. Schopenhauer erklärt (a. a. O.): Kassandra, im „Agamemnon“ des grossen Aeschylos, stirbt willig[5]), jedoch auch sie tröstet der Gedanke an Rache. Indessen die Worte, welche Kassandra unmittelbar vor ihrem Abgange in den Palast, also auch vor ihrem Tode spricht, in der herrlichen Sentenz:

„Ach, Menschenleben! Lächelt ihm des Glückes Strahl,
So mag's ein Schatte stürzen; grollt das Ungemach,
Löscht eines Schwammes feuchter Hauch das düst're Bild.
Weit mehr beklag' ich solches Loos, als mein Geschick —“

---

[1]) *Zeising*, ästhetische Forschungen, Seite 343.

[2]) Nach Poetarum scenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites ex rec. *Guil. Dindorfii*. ed. 5. Leipzig, Teubner, 1869, wie ich überhaupt stets nach dieser Ausgabe citire.

[3]) S. die Hauptschrift: *Herm. Hennig*, de Iphigeniae Aulidensis forma ac conditione. Berlin, Weidmann, 1870.

[4]) Ariadne. Die tragische Kunst der Griechen von *O. F. Gruppe*. Berlin, Reimer, 1834. Seite 492.

[5]) *ἀρκείτω βίος* (v. 1314 ed. Dind.) d. h. „mag's genug sein an meinem Leben,“ oder, wie Nägelsbach gut paraphrasirt: „vixi et quem dederat cursum fortuna peregi.“

gerade diese Worte, und zwar wieder insbesondere die letzten derselben bezeugen sonnenklar, dass Kassandra Etwas von Dem verspürt, was Schopenhauer „Aufhebung des Willens zum Leben“ nennt; dass die unglückliche Seherin somit nicht bloss willig, sondern in gewissem Sinne sogar freudig[1]) und jedenfalls dem Leben gern entsagend in den Tod geht. Freilich bin ich bei dieser Darlegung der von den meisten Erklärern wie von Klausen, Nägelsbach, Schneidewin, Enger, van Heusde u. s. w. festgehaltenen *gewöhnlichen* Ansicht gefolgt, und habe die angeführte Sentenz nicht nach Weil's, Dindorf's und Keck's Vorgange dem *Chore* zugetheilt. Auch der von Schopenhauer beeinflusste[2]) *Oswald Marbach*[3]) legt die fraglichen Worte der Kassandra in den Mund, und fügt passend bei: „Der erhabenste Gedanke, den ein Menschenherz fassen kann, verklärt hier Kassandra ganz und gar: Leben, Glück, Unglück sind ein gleichgiltiges Nichts; gegen das allgemeine Loos, die Qual des Scheines, verschwindet aller Jammer des Einzelnen. Für Den, welcher begriffen hat, was es heisst, ein Mensch zu sein, giebt es keine Todesnoth mehr.“

Herkules in den „Trachinierinnen“, so fährt Schopenhauer fort, giebt der Nothwendigkeit nach, stirbt willig, aber nicht resignirt. Damit möchte denn doch wohl allzu Wenig behauptet sein von dem in der genannten Sophokleischen Tragödie verherrlichten gewaltigsten Heros der Hellenen! Ruft denn Herkules nicht selbst (1255 f.): „*παῖλά τῶν κακῶν αὕτη, τελευτὴ τοῦδε τἀνδρὸς ἱστάτη* (Diess ist die Erlösung aus der Qual, mein letztes Ziel),“ und gleich darauf (1262): „*ὡς ἐπίχαρτον τελέουσ' ἀεκούσιον ἔργον* (um *freudig* zu vollenden das

[1]) S. V. 1322—1323 (ed. Dind.), die ich mit *Gottfried Hermann* lese:

ἅπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥῆσιν, οὐ θρῆνον θέλω
ἐμὸν τὸν αὐτῆς

d. h. nach *Donner:*

„Ein einzig' Wort noch fei're, nicht im Klageton,
Mein Todesschicksal.“

Vgl. auch G. Hermann's Ausgabe. Berlin, Weidmann, 1859. II, Seite 474.

[2]) S. Hartmann, Dühring und Lange von *Hans Vaihinger*. Iserlohn, Bädeker, 1876. Seite 207.

[3]) Die Oresteia des Aeschylos von *Oswald Marbach*. Leipzig, Naumann, 1874. Seite 307.

aufgezwung'ne Werk)" —? Nimmt man insbesondere das „aufgezwung'ne Werk" in etwas allgemeinerem Sinne, so erhält man damit einen auch vom Standpunkte Schopenhauer's ganz trefflichen Schluss, zumal ohnehin die noch folgenden Verse des Stückes kaum ächt Sophokleiseh sind[1]). Zu vergleichen bliebe noch, was *Arnold Passow*[2]) bemerkt: „Unser Heros adelt und erhebt seinen Tod gleichsam zum freien Entschluss, nachdem er sich in sein Schicksal ergeben, und die göttliche Gerechtigkeit anerkannt hat. Während der zur Strafe verdammte Körperantheil nach und nach ausbrennt und verfällt, gelangt er zu der männlichsten Selbstherrschaft über sich, und macht so, durch Bestellung und Besteigung seines tödtlichen Scheiterhaufens, das Gottesurtheil zu seiner eigenen, freierwählten That."

Was Schopenhauer über den Euripideischen „Hippolytos" beibringt, mache ich fast ganz zu meiner eigenen Ansicht. Bei dem „Hippolytos" des Euripides — so lautet Schopenhauer's Aeusserung — fällt es uns auf, dass die ihn zu trösten erscheinende Artemis ihm Tempel und Nachruhm verheisst — v. 1427 ff.: σοὶ δ', ὦ ταλαίπορ', ἀντὶ τῶν δε τῶν κακῶν, τιμὰς μεγίστας ἐν πόλει Τροιζηνίᾳ δώσω, d. h. (nach *Franz Fritze*) „doch dir, du armer Dulder, als der Qual Ersatz, will ich die höchsten Ehren in Trözenia verleih'n") —; aber durchaus nicht auf ein über das Leben hinausgehendes Dasein hindeutet, und ihn im Sterben verlässt, wie alle Götter von dem Sterbenden weichen[3]); im Christenthum treten sie zu ihm heran; und ebenso im Brahmanismus und Buddhaismus, wenn auch bei letzterem die Götter eigentlich exotisch sind. Hippolytos also, wie fast alle tragischen Helden der Alten, zeigt Ergebung in das unabwendbare Schicksal und den unbiegsamen Willen der Götter, aber kein Aufgeben des Willens zum Leben selbst. — Nun, ein wenig möchte

[1]) S. Bergk und Dindorf z. St.

[2]) Sophokleische Studien von *Arnold Passow*. Bremen, C. Ed. Müller, 1864. Seite 79.

[3]) Vgl. einige Verse weiter:

Leb' wohl! Der Göttin ziemt es nicht, Gestorb'ne schau'n,
Auch nicht das Auge zu entweih'n durch Todeshauch,
Ich seh' Dich aber nahe schon an diesem Leid.

der letzte Satz der Schopenhauer'schen Erklärung denn doch entkräftet erscheinen, sobald man erwägt, dass Hippolytos und Theseus vollkommen versöhnt scheiden, und im Grunde das Verhältniss zwischen Vater und Sohn uns von rein dramatischem Gesichtspunkte weit mehr beschäftigt, als die Artemis, welche ihrem Schützlinge selbst den Thränenzoll versagt (v. 1396 ed. Dindorf).

Nach den gegebenen, auch hier aufgezählten und einzeln erörterten Beispielen gelangt Schopenhauer (a. a. O.) zu dem wichtigen Schlusse: Wie der Stoische Gleichmuth von der christlichen Resignation sich von Grund aus dadurch unterscheidet, dass er nur gelassenes Ertragen und gefasstes Erwarten der unabänderlich nothwendigen Uebel lehrt, das Christenthum aber Entsagung, Aufgeben des Wollens (vgl. II, 108 f., III, 174 und V, 76 ff.): ebenso zeigen die tragischen Helden der Alten standhaftes Unterwerfen unter die unausweichlichen Schläge des Schicksals, das christliche Trauerspiel dagegen Aufgeben des ganzen Willens zum Leben, freudiges Verlassen der Welt, im Bewusstsein ihrer Werthlosigkeit und Nichtigkeit. Es würde sich hienach die Wirkung des antiken zu der des modernen Trauerspieles zwar nicht völlig, aber doch beiläufig wie der Werth einer negativen zu dem einer positiven Grösse stellen. Es lässt sich nämlich nicht leugnen, und ich glaube durch meine Andeutungen darauf hingewiesen zu haben, dass auch bei den Griechen sich mindestens *Spuren* von Dem finden, was Schopenhauer in seinen Erstlingsschriften, als Zuflucht aus dem Drangsal der Welt (M, 721), durch „besseres Bewusstsein," später durch „Abwendung des Willens vom Leben" und ähnliche Ausdrücke bezeichnet. Indess der ganze Triumph der Erkenntniss war den griechischen Tragikern nicht beschieden: die rechte Todesfreudigkeit wussten sie weder an ihren Helden zu zeigen, noch im Zuhörer zu erwecken; das volle Himmelslicht, der reine Abglanz einer bessern Welt, der um so verklärender auf die Schlussscenen Shakespeare'scher Stücke fällt, je ungeheurer hierselbst der Erdenjammer die Brust erdrücken will, wird im Grossen und Ganzen bei den Alten vermisst; in bleichem Purpur, aber ohne die Siegerkrone beherrscht da der Tod die weltbedeutende Walstatt.

Desshalb ist, wie *Hans Herrig*[1]) gut bemerkt, die moderne Tragödie die *wahre Kunst der Erlösung, der Freiheit*, die nicht, wie die antike, sich bei der schliesslichen Ergebung in die Gesetze des Weltlaufes beruhigt und resignirt, sondern durch Entsagung über dieselbe triumphirt. Das Wort des Heilandes: „Vergieb ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun," ist auch das letzte Wort der Tragödie. Die Welt weiss nicht, was sie thut, aber der Held hat es erfahren, und hat nun nur noch die letzten Seufzer für sie übrig: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt" (N, 137) und „Es ist vollbracht." Der Schleier der Maja ist zerronnen; der Vorhang schwebt langsam nieder. Auch *Fr. Th. Vischer*[2]) vertritt die Ansicht, dass zwar die alte Tragödie, ebenso wie die neue, eine Versöhnung kenne, dass aber dieselbe im Allgemeinen äusserlich gehalten und oberflächlich sei. Zwei der Beispiele Vischer's scheinen mir passend, die Schopenhauer'schen zu vervollständigen, wesshalb ich sie hier anführe. Versöhnend ist, so deutet Vischer, der Schluss in der „Orestie" des Aeschylos, wo in der Lossprechung des Orestes durch den Areopag die schöne Wahrheit hervortritt, dass die Eumeniden, die Töchter der Nacht, die dunkeln Mächte des verletzten Gewissens keine letzte Instanz sein können, sondern vor der lichten Macht des Bewusstseins weichen müssen, so dass ihre Macht zwar besteht, aber als eine zurückgedrängte[3]). Der „Ajax" des Sophokles schliesst ebenfalls versöhnend, indem der Held mit vollem Bewusstsein die Schuld seiner Verirrung in freiwilligem Tode bezahlt und die Ehre des Begräbnisses gewinnt. — Bezüglich des seinem Totaleindrucke nach nur von Shakespeare's „Lear" überbotenen gewaltigsten Trauerspieles des Alterthums bemerkt *Johannes Müller*[4]): „Wie der Dichter des „Faust" dem Zuschauer zur Sänftigung seiner aufgewühlten Gefühle ausdrücklich bestätigt, dass der Himmel durch den Reuewahnsinn Grethchens versöhnt sei, so eröffnet Sophokles in Dem,

[1]) S. *Oskar Blumenthal's* „neue Monatshefte," IV, 424.

[2]) Ueber das Erhabene u. s. w. Seite 124 f.

[3]) Vgl. *Otto Jahn*, aus der Alterthumswissenschaft. Bonn, Marcus, 1868. Seite 373.

[4]) Die thebanischen Tragödien des Sophokles. Seite 53.

was er von der Zukunft des Oedipus in den Schluss der Tragödie [1]) mischt, eine heitere [2]) Fernsicht, auf welcher der Zuschauer seinen Blick ruhen lassen kann, mit einiger Milderung des erschütternden Eindruckes, den das Loos des Helden macht.“ Zusammenfassend lautet das schöne Urtheil, welches *Karl Lehrs* [3]) abgiebt: „Ja, so sind alle wahrhaft grossen Tragödien! Wie ein Wehen aus einer unsichtbaren Welt, einer hohen unerforschlichen Welt muss es hindurchgehen! Wäre das nicht die Grossartigkeit und Tiefe ebenso der grossen Shakespeare'schen Tragödien, des „Romeo,“ des „Othello,“ des „Lear,“ und wie sehr des „Richard III.“! Und wäre nicht Diess, und Diess allein die tragische Katharsis?“

Einen Helden aber, der das Dasein mit Freuden verlässt, indem er drüben im Jenseits ein schöneres Loos erwartet, noch bessere Freunde, als ihm das Diesseits geboten hat und huldreichere Götter; der da scheidet, umgeben von liebenden Genossen, welche im Gedanken an den unersetzlichen Verlust ihres leuchtenden Vorbildes von Furcht und Mitleid im Innersten gerüttelt werden, während sie den Ausbruch dieser Affekte uns, als ob wir selbst in ihrem Kreise wären, mitempfinden lassen: einen solchen tragischen Helden weist das Alterthum bloss dann auf, wenn man den Begriff des Tragischen, ohne ihn an eine bestimmte Form zu binden, in weiterem Sinne fasst; es ist diess der *Sokrates* des Platonischen „Phädon“ [4]).

Treffend fasst Schopenhauer (III, 497) nochmals zusammen, wie es — gleichgiltig ob bei Alten oder Neuen — stets die eigenthümliche Tendenz und Wirkung des Trauerspieles bleiben muss, jenen Geist der Resignation und Entsagung im Zuschauer zu erwecken, und jene Gesinnung, wenn auch nur vorübergehend, hervorzurufen. Die Schrecknisse auf der Bühne halten ihm die Bitterkeit und Werthlosigkeit des

---

[1]) Gemeint sind insbesondere die Verse 1455—1457.

[2]) Die *Heiterkeit* allerdings sehe ich mich ausser Stande zuzugeben unter jenen obwaltenden Umständen; ich möchte anstatt „heiter“ sagen: „versöhnend.“

[3]) Populäre Aufsätze aus dem Alterthum. Zweite Aufl. Leipzig, Teubner, 1875. Seite 212.

[4]) Vgl. *Karl Steinhart* zu *Hieronymus Müller's* Uebersetzung des Platon. Leipzig, Brockhaus, 1850—1866. IV, 410 ff.

Lebens, also die Nichtigkeit alles seines Strebens entgegen: die Wirkung dieses Eindruckes muss sein, dass er, wenn auch nur im dunkeln Gefühl, inne wird, es sei besser, sein Herz vom Leben loszureissen, sein Wollen davon abzuwenden, die Welt und das Leben nicht zu lieben; wodurch denn eben in seinem tiefsten Innern das Bewusstsein angeregt wird, dass *für ein anderartiges Wollen es auch eine andere Art des Daseins geben müsse.* — Denn wäre Diess nicht, wäre nicht *dieses Erheben über alle Zwecke und Güter des Lebens*, dieses *Abwenden von ihm und seinen Lockungen*, und *das hierin schon liegende Hinwenden nach einem anderartigen, wiewohl uns völlig unfassbaren Dasein die Tendenz des Trauerspiels;* wie *wäre es dann überhaupt möglich, dass die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens, im grellsten Lichte uns vor Augen gebracht, wohlthätig auf uns wirken und ein hoher Genuss für uns sein könnte?* Zwar nicht eigentliches Quietiv des Willens, zwar nicht auf immer erlösend vom Dasein, sondern nur auf Augenblicke bildet diese Darstellung noch nicht einen Weg aus dem Leben, sondern bloss einen Trost in demselben, bis die *dadurch gesteigerte Kraft*, endlich des Spieles müde, den *Ernst ergreift* (II, 316). Wenig verschieden davon klingt die Ueberzeugung *Otto Liebmann's*[1]: „Das specifisch Befriedigende der Tragödie liegt in der deutlicheren oder undeutlicheren Erregung des ernsten Bewusstseins: Mögen Schuld und Schicksal, Situationen und Charaktere, Zufall und Leidenschaften noch so störend, verwirrend, vernichtend in das menschliche Leben eingreifen, die höchsten und edelsten Bestrebungen vereiteln, das Beste, Daseinswürdigste unbarmherzig zerknicken, die Unschuld morden, den Bösewicht triumphiren lassen, — es giebt[2]) eine moralische Weltordnung, welcher stets das letzte Wort verbleibt, welche zuweilen sichtbarlich, zuweilen auch für uns unmerklich, alles Unrecht sühnt, alles unverdiente Leiden wieder gut macht, alle sittlichen Dissonanzen so oder so auflöst. Vertraue darauf!“

[1]) Zur Analysis der Wirklichkeit von *Otto Liebmann*. Strassburg, Trübner, 1876. Seite 560.

[2]) Das nun Folgende würde Schopenhauer allerdings ein wenig anders gefasst haben, als der Verfasser von — „Kant und die Epigonen“!

Aus keiner andern Stelle der Schopenhauer'schen Lehre von der Tragödie lässt sich mit gleicher Schärfe und Bestimmtheit die von mir schon des Oeftern angedeutete innige Beziehung entnehmen, welche seine Aesthetik zu seiner Ethik nirgend verleugnen kann. Möchte ich nun auch den Weg, welchen Schopenhauer vom Idealen zum Realen gefunden habe, noch nicht mit *Johann Gottlob von Quandt* (M, 489) eine grössere Entdeckung nennen, als die, welche von den Portugiesen gemacht wurde, dass man über das Weltmeer von Europa nach Indien gelangt: so dürfte gleichwohl so Viel, durch den engen Zusammenschluss der Ethik mit der Metaphysik des Schönen, vollkommen feststehen, dass auch die Bedeutung des Trauerspiels — als der höchsten Dichtart, welche demnach das Wesentlichste des Lebens im reinsten Abbilde erkennen lässt — durchaus moralischer Natur sein muss. Hiebei bleibt allerdings noch einem Missverständniss zu steuern, dem sich der mit Schopenhauer's Schriften Unvertraute vielleicht hingeben könnte. Schopenhauer ist nämlich sehr, sehr weit davon entfernt, zu denken, das Theater wirke moralisch in handgreiflichem Sinne; es sei demnach in seiner Art eine ästhetische Besserungsanstalt und gewissermaassen ein Vermittlungsbureau für tugendhafte Fertigkeiten, wie ja ähnlich selbst der unsterbliche *Lessing*[1]) annimmt. — Nach Schopenhauer sind demnach die Tragiker sicher vor jeder „folternden Katechese," die man, ein Moralkompendium in der Hand, anzustellen sich nicht gescheut hat beispielsweise „mit der gewaltigen Muse des Aeschylos, welche alle derartige Moral überragt, mit der milden des Sophokles, welche alle derartige Moral übersieht, und mit der leidenschaftlichen des Euripides, welche alle derartige Moral übertäubt." [2])

Auch wirkt die Bühne Schopenhauer's Dafürhalten zufolge nicht moralisch etwa gar nach der Anweisung jenes Zuckerdütengeflüsters[3]), dass uns alle Kunst eine Rosenbrücke

---

[1]) S. die Ausgabe von *Lachmann-Maltzahn* VII, 522 ff. — Vgl. *Grillparzer*, sämmtl. W. IX, 127.

[2]) S. Jakob Bernays, a. a. O. Seite 172.

[3]) S. Wissenschaftliche Vorträge von *S. Naschér*. Berlin, Lüderitz, 1875. Seite 15.

schlage über die Kluft zwischen Pflicht und Neigung und uns von der Dornenbahn der Würde zum Blumengefilde der Anmuth, von den felsigen Höhen des Guten zu den duftigen Gärten des Schönen führe. Sondern der Philosoph sagt selbst, halb im Scherze (VI, 646): „Wer das Schauspiel nicht besucht, gleicht Dem, der seine Toilette ohne Spiegel macht." Wir sehen demnach in der Tragödie uns selbst, und dabei tritt jedesmal die grosse Frage an uns heran: „Willst du *diess* Leben, diess Leben mit seinem tiefen, endlosen Weh?" Solche Anregung des besseren Bewusstseins, die sich sonst auch als Moralität offenbart, ist dabei Jedem von uns anzusinnen; in Jedem von uns ist sie vorhanden, freilich in sehr verschiedenem Grade (N, 136). Und wir fühlen uns dabei mehr oder minder wie in den Grundfesten unseres Seins bewegt. Freilich dauert aber die Kunsttäuschung nur kurz; gar bald werden wir zurückgeschleudert in das Marionettenspiel des Lebens (VI, 452). So vernehmen denn die Meisten jene warnende Frage bloss mit „halbem Ohr", oder sie schütteln nur die Köpfe darüber und traben ihre Philisterpfade (vgl. M, 315) weiter: — „die Botschaft hören sie wohl; allein es fehlt der Glaube."

Interessant erscheint nun die Frage, wie sich Schopenhauer mit seiner Ansicht von der Wirkung der Tragödie zu der berühmten Definition des grossen Denkers von Stagira verhält. Aristoteles setzt bekanntlich die Wirkung der Tragödie in die „*κάθαρσις τῶν παθημάτων*" (Ar. poet. cap. VI., 1449 b 28)[1]), — einen Ausdruck, welcher, ganz ohne die Schuld des Stagiriten, unter der Verdeutschung: „tragische Reinigung der Leidenschaften", in die zahlreiche Klasse ästhetischer Prachtphrasen übergegangen ist, die jedem Gebildeten geläufig und keinem Denkenden deutlich sind[2]). Da trat vor zweiundzwanzig Jahren *Jakob Bernays* auf und gab eine Katharsiserklärung, die nach *Vahlen's* Würdigung[3])

[1]) Ich citire nach *Vahlen's* grösserer Ausgabe: Aristotelis de arte poetica liber iterum rec. Johannes Vahlen. Berlin, Fr. Vahlen, 1874

[2]) S. die bereits erwähnte Schrift: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie, Seite 138 und sonst.

[3]) S. Symbola philologorum Bonnensium in hon. Fr. Ritschelii collecta. Leipzig, Teubner, 1864. I, Seite 180, und vgl. noch *Ludwig Kayser*, Jahn'sche Jahrbücher, Bd. 77, 1858. Seite 472.

„so lange philologische Hermeneutik in Ehren bleibt, jedem Widerspruch Trotz bieten wird.“ Bernays übersetzt[1]) die ganze Stelle, auf die es hier ankommt (a. a. O.: *τραγῳδία ..... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*), folgendermassen: „die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffektionen.“ Aehnlich überträgt *Gustav Rümelin*[2]), um von ausserordentlich zahlreichen Versuchen[3]) bloss einen einzigen, wie mir scheint, besonders treffenden anzuführen: „die Tragödie bewirkt durch die Erweckung von Furcht und Mitleid eine Entlastung des Gemüthes von dem Druck eben dieser Stimmungen.“

Wie das Feuer zündet, wenn ein entzündlicher Stoff ihm nahe kommt, so muss nach *Bernays*[4]) die aus traurigen und furchtbaren Ereignissen zusammengesetzte tragische Handlung bei jedem, zu Mitleid und Furcht erregbaren, d. h. bei jedem in naturgemässer Verfassung befindlichen Zuschauer einen *Ausbruch dieser Affekte* bewirken. Wohl keine neue philologische Ansicht, seit Friedrich August Wolff's Homeruntersuchungen, hat eine so allseitige Revolution der Geister hervorgerufen, wie die genannte Bernays'sche Abhandlung und die daraus gezogenen Schlussfolgerungen; keine neue Ansicht aber auch eine so vollständige Theilung in zwei feindliche Lager bei Philologen und Aesthetikern verursacht. Und sogar heute noch herrscht nur Waffenruhe, kein „ewiger Friede“ bezüglich dieses Punktes; derselbe „casus belli“ wird immer wieder und wieder hervorgeholt zu brennenden Fehden oder doch — langwierigen Debatten. Auch dürfte heute eine Druckschrift, die sich irgendwie mit der Theorie der Tragödie beschäftigt, und sei sie selbst „bloss“ gemeinverständlich,

[1]) S. 148 a. a. O.

[2]) Reden und Aufsätze von *Gustav Rümelin*. Tübingen, Laupp, 1875. Seite 382.

[3]) Schon 1828 zählt *Friedrich von Raumer*, in seiner Berliner Akademieschrift „über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniss zu den neueren Dramatikern“ nicht weniger, als zweiundzwanzig verschiedene Uebersetzungen der Aristotelischen Definition auf. (S. Fr. v. Raumer's hist. Taschenbuch. XIII. Jahrg. Leipzig, Brockhaus, 1842. Seite 154 ff.)

[4]) S. 174 a. a. O.

nicht für die Fachkreise berechnet, lediglich zu eigenstem Schaden es wagen, zur Bernays'schen Katharsisdeutung keine Stellung zu nehmen, oder ihrer nicht allermindestens Erwähnung zu thun. Von nicht streng zur Gilde gehörigen Stimmen hat, um statt vieler eine hervorzuheben, Schopenhauer's Universitätsfreund *Chr. K. J. von Bunsen*[1]) die neue Erklärung der Katharsis mit förmlichem Jubel begrüsst und dieselbe geradezu als „ein Glück" bezeichnet, „dessen man sich erfreuen dürfe." Man sieht demnach den ersten frischen Eindruck, den man von Bernays' Schrift erhält, sozusagen durch Thatsachen bestätigt, — den Eindruck nämlich, dass ein geistreich aufgeschlossenes Wort für die Dauer fortwirken kann.

Leider ist nun mit vieler Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Schopenhauer die sonst so vielbesprochene Bernays'sche Arbeit nicht gekannt hat. Sonst würde er, der ja bis zu seinem Tode mit Allem in mannigfacher Fühlung verblieb, was auf irgend eine Stelle seiner Werke Bezug hatte, sich höchst wahrscheinlich in der ihm eigenen lebhaften Weise mit Bernays „auseinandergesetzt" haben, sei es auch lediglich mittelbar, etwa in einem Briefe an einen der „Apostel" oder „Apostelchen."

Bezüglich der ganzen, aus allgemein philosophischen, wie speciell ästhetischen Rücksichten so hochwichtigen und bedeutsamen Frage äussert sich Schopenhauer wörtlich bloss folgendermaassen (III, 497): *Furcht und Mitleid, in deren Erregung Aristoteles den letzten Zweck des Trauerspieles setzt, gehören doch wahrhaftig nicht an sich selbst zu den angenehmen Empfindungen; sie können daher nicht Zweck, sondern nur Mittel sein.* Ergänzend tritt hinzu, dass Schopenhauer die hieher gehörige Ansicht des Aristoteles als eine „sehr oberflächliche" bezeichnet, während er von dem Werthe und Verdienste seiner eigenen Darlegung tief durchdrungen erscheint (M, 577—578). Man stutzt zunächst nicht wenig, dass Schopenhauer derart respektwidrig von Aristoteles geredet hat, der doch kein „Universitätsprofessor" war. Fehlte es ihm über-

[1]) In dem Buche: Gott in der Geschichte. Leipzig, Brockhaus, 1858. Seite 368 ff. des II. Bds.

haupt an Einsicht, fremdes Verdienst zu würdigen, oder war es blosser Poltergeist, der da aus dem Philosophen von Frankfurt sprach? Ich glaube Keines von Beiden. Denn, was die fast elementare Schimpffreudigkeit anlangt, welche Schopenhauer mit manchen Homerischen, Aristophanischen und Shakespeareischen Menschen gemein hat, so ward er von derselben, wenigstens zumeist, dann ergriffen, wenn er mit noch Lebenden irgend einen Strauss auszufechten hatte. Andererseits wird Schopenhauer auch nicht müde, so oft sich der Anlass bietet, die reichen Kenntnisse des Aristoteles, dessen scharfe Beobachtung, ja mitunter seine tiefe Einsicht aus voller Seele zu bewundern (III, 389) und ihn einen grossen, ja stupenden Kopf (V, 54) zu nennen, dessen Lehre schon den Keim zur kritischen Philosophie enthalte (I, 142). Freilich muss nach Schopenhauer's innigster Ueberzeugung wie auch seinem ganzen Standpunkte zufolge das Studium Platon's, des ohne Zweifel transcendentesten Philosophen des vorchristlichen Alterthums (VI, 372), unendlich belohnender (V, 51) bleiben, als das des Aristoteles. Gleicht doch die Betrachtungsart des Aristoteles dem gewaltigen Sturm, der ohne Anfang und Ziel dahinfährt, Alles beugt, bewegt, mit sich fortreisst: die des Platon dem ruhigen Sonnenstrahl, der den Weg dieses Sturmes durchschneidet, von ihm ganz unbewegt; — jene den unzähligen, gewaltsam bewegten Tropfen des Wasserfalles, die, stets wechselnd, keinen Augenblick rasten: diese dem auf diesem tobenden Gewühl stille ruhenden Regenbogen (II, 218). Nichtsdestoweniger verkennt Schopenhauer keinen Augenblick, dass die *beiden* grossen griechischen Weltweisen sich die Krone der Unsterblichkeit errungen und Werke geschaffen haben, deren Schöpfer selbst noch da sind, unmittelbar leben und wirken, durch alle Zeiten (V, 416). Auch sonst spricht Schopenhauer an vielen Stellen nicht eben ungünstig über den Stagiriten (vgl. I, 95. II, 507. III, 388).

Wenn Schopenhauer sich trotzdem jene wegwerfende Aeusserung gestattete, gerade bezüglich der hier in Betracht fallenden Definition der Tragödie, so muss Diess, meines Bedünkens, vornehmlich daher erklärt werden, dass der Philosoph des Pessimismus eine ganz einzige und grossartige

Lebhaftigkeit des Denkens besass, die es ihm fast gar nicht möglich machte, beim Niederschreiben irgend eines Satzes, denselben, einem anderen eigenen Ausspruche zu Liebe, zu mildern und an derber Handfestigkeit, ja an schroffster Rücksichtslosigkeit des Styles um das winzigste Bischen abzuschwächen. Wir werden dieser Eigenthümlichkeit Schopenhauer's noch oft begegnen und finden, dass der Philosoph nicht bloss von Aristoteles, sondern noch von vielen Anderen hier fast begeistert redet, dort wiederum in einem Tone, der kaum ahnden lässt, dass derselbe Mann über dieselbe Person auch bloss glimpflich, geschweige denn lobend sich zu fassen weiss.

Uebrigens reicht auch diese Annahme noch immer keineswegs aus, unser Befremden darüber durchaus zu bannen, dass der Begriff der Katharsis, nebst Allem, was drum und dran ist — ein Begriff, dem, wie man in *A. Döring's* Buche: „die Kunstlehre des Aristoteles“ [1]) nachlesen kann, eine ganze, nicht unansehnliche Bibliothek ihr Dasein verdankt — von Schopenhauer so gar kurzer Hand abgekanzelt wird. Und dieses Befremden wächst wiederum, da man gewahrt, dass selbst in seinen vorhin angezogenen wenigen Zeilen ein ganzes Wespennest von Fehlern und Irrthümern steckt. Denn, mag man auch das Wort „*κάθαρσις*“ in welchem Sinne immer deuten: so Viel liegt doch heute — und lag gleichfalls schon 1859, dem Jahre, als die letzte von Schopenhauer besorgte Ausgabe des zweiten Bandes der „Welt als Wille und Vorstellung“ erschien — klärlich und unzweideutig auf der Hand, dass „*ἔλεος καὶ φόβος*,“ eben auch nach *Aristotelischer* Anschauung, lediglich das *Mittel* für die dem Trauerspiele eigenthümliche Wirkung bezeichnet. Heisst es doch ausdrücklich: „*δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα*, durch Mitleid und Furcht (Katharsis) bewirkend.“ [2]) Die tragischen Affekte, Mitleid und Furcht, werden demnach nicht bloss aufgerüttelt, sondern auch zum Ausbruche getrieben. Indem ferner die von Bernays festgestellte Bedeutung der „*κάθαρσις*“ als „Ent-

[1]) Die Kunstlehre des Aristoteles, ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie. Jena, Dufft, 1876. S. besonders Seite 248--341.

[2]) Bernays a. a O. Seite 136.

ladung, Ableitung, Befreiung, Ausbruch, u. dgl.“ [1]) wohl unwiderleglich sein möchte, und sich, dem ganzen Zusammenhange nach, wie *Eduard von Hartmann* [2]) nicht unpassend bemerkt, gewissermaassen geradezu als Gegensatz zur κίνησις ergiebt, als eine schliessliche Beruhigung der Affekte [3]) : so erübrigt in diesem Falle nichts Anderes, als der Hinweis, dass auch das Wort : „Erregung“ an jener Schopenhauer'schen Stelle übel genug angewendet erscheint. Ob es dann, wo es sich um die Tendenz der gewaltigsten Dichtungsart handelt, überhaupt nur von Weitem in Anschlag kommen darf, dass *„Furcht und Mitleid doch wahrhaftig nicht an sich selbst zu den angenehmen Empfindungen gehören,“* kann meines Ermessens keinen Augenblick zweifelhaft sein. Dann ist noch, wofern ich nicht irre, letzteres Bedenken des Philosophen ohne die rechte Schärfe und Bestimmtheit vorgebracht. In präciserer Weise hebt *Rümelin* [4]) gegen die Aristotelische Deutung, dass die Tragödie durch Erregung von Furcht und Mitleid die Befreiung von eben diesen Stimmungen bewirke, die unwillkürlich sich aufdrängende Einwendung hervor, warum denn, da Furcht und Mitleid doch nur unangenehme Empfindungen sind, sie zuerst erregt und dann wieder beseitigt werden sollen, ob es denn nicht viel zweckmässiger wäre, sie gar nicht zu erregen, da es doch immer viel besser sei, gar nicht verwundet, als zuerst verwundet und dann geheilt zu werden. Aber Rümelin bemerkt auch, „wie Furcht und Mitleid, Angst und Bedauern als ständige Grundakkorde, als bereits vorhandene, durch die tägliche Lebenserfahrung Jedem nahegelegte und aufgedrungene Stimmungen, gleichsam als permanente Zugaben unseres Selbstgefühles, als ein stetiger Druck auf unser Herz zu denken sind. Der Dichter braucht diese Stimmungen daher — eigentlich — nicht erst künstlich zu erregen; er knüpft an sie, als an Etwas, auf dem Hintergrunde unseres gesammten Lebensgefühles immer, wenigstens latent, Ruhendes.“

---

[1]) S. bei *Bernays*, Seite 149 und 174. Vgl. auch *Keck*, über das Tragische, Seite 13 ff.

[2]) Gesammelte Studien und Aufsätze, Seite 306.

[3]) Bernays im „rheinischen Museum,“ XIV, 374 ff.

[4]) Reden und Aufsätze, Seite 378 f.

Wenn schon nach dem Bisherigen nicht erst bewiesen zu werden braucht, bis zu welchem Grade die angezogenen Worte Rümelin's in Schopenhauer's Geiste überhaupt gedacht sind: so will mir überdem noch bedünken, als ob auch die Aristotelische Meinung von der Wirkung der Tragödie zu der Anschauung Schopenhauer's über den gleichen Gegenstand, mindestens in philologischem Betrachte, so gar übel nicht passen möchte, — und zwar gerade nach der Bernays'schen Auslegung. Aehnlich dürfte *Erwin Rohde*, der gewandte Verfasser der „Geschichte des griechischen Romans", urtheilen, — wie mir wenigstens eine Stelle seiner Broschüre „Afterphilologie" [1]) nahe genug zu legen scheint. Ich muss mich daher nicht wenig verwundern, dass einer der getreuesten und zugleich geistvollsten Anhänger Schopenhauer's, dass *Julius Bahnsen* nur ganz beiläufig und flüchtig der Bernays'schen Abhandlung gedenkt [2]), und nebstdem in einem Tone, der beinahe mehr Einfluss Schopenhauer'scher Judenfresserei bekundet, als unbefangene Werthschätzung einer hochbedeutenden Leistung, wer diese auch immer zu Tage fördern möge. Bahnsen sagt nämlich: „Auf der Wahrnehmung, dass es uns im Momente einer gehobenen, begeisterten Stimmung so leicht dünkt, jeder Versuchung Widerstand zu bieten, beruht die Deutung, welche man dem Aristotelischen Begriff der „κάθαρσις" gegeben, bis es in unseren Tagen dem Scharfsinn eines Semiten (Bernays) vorbehalten war, den Streit zu erwecken, ob dabei nicht bloss an einen physisch-therapeutischen Vorgang zu denken sei." Sollte hiezu nicht neuestens der Verfasser des „Pessimisten-Breviers" — Bahnsen? — eine Nachtragsanmerkung haben geben wollen? [3])

Ich denke indessen, ja ich halte mich davon überzeugt, es stehe, wenigstens aus sprachlichen Gründen, die Aristotelische Lehre von der Katharsis, mindestens der Deutung zufolge, welche dieselbe durch *Bernays* erfahren hat, dem Gedanken Schopenhauer's über die Wirkung des Trauer-

[1]) Seite 42.

[2]) Beiträge zur *Charakterologie* von *Julius Bahnsen*, 2 Bde. Leipzig, Brockhaus, 1867. I, 258 Anm.

[3]) Seite 238; vgl. S. 304 ebenda.

spieles nicht nur in gar keiner Weise entgegen, sondern der letztere werde durch die erstere sogar einigermaassen gestützt. Dabei ist mir nicht unbekannt, dass so mancher Gedankenkärrner, dem vor dem ungeheuren Ansehen der Aristotelischen Poetik bangt und graut, ein summarisches Vergleichsverfahren zwischen der von ihm selbst verfochtenen Anschauung und der des Stagiriten meist bloss zu dem Zwecke anstrengt, damit die eigene Meinung doch ja einer doppelt-tausendjährigen Autorität nicht entrathe, oder wohl gar, damit die persönliche Unfehlbarkeit, zumal sie sich in dem Strahlenglanze eines der weisesten Sterblichen zu sonnen vermag, desto klärlicher in's Auge springe. Was übrigens den hiesigen Fall betrifft, so liegt derselbe insoweit einfacher, als ich zum Vornherein unter Bernays'scher Aegide, und auch da bloss bedingt, eine Zusammengehörigkeit des Aristoteles und Schopenhauer's wahrzunehmen glaube.

Wenn man nämlich vorerst mit Bernays[1]) „dem Aristoteles bewundernden Dank gezollt hat für den psychologischen Meistergriff, mit welchem er aus den unzähligen, die Menschenbrust erfüllenden Empfindungen, Trieben und Leidenschaften ein in einander sich spiegelndes Paar von Affekten als das eigenthümlich tragische herausfindet, das Mitleid mit fremdem Leid und die davon unzertrennliche Furcht vor eigenem“: so lässt sich andererseits schwer in Abrede stellen, dass eben dieser Punkt auch bereits von Anderen in seiner grossen Wichtigkeit dargelegt worden ist. So wird man insbesondere schon durch *Lessing*[2]) darauf geführt, dass, indem die Furcht das auf uns selbst bezogene Mitleid sei, das Mitleid mit Anderen folglich die Furcht für uns selbst einschliesse, ἔλεος und φόβος im Grunde einen einzigen Affekt ausmacht. Und gleichfalls ist nach Aristoteles[3]) das Mitleid nicht eine blosse philanthropische Regung selbstloser Theilnahme an fremdem Leid, sondern es wurzelt in der Besorgniss eigenen Unheils, so dass nicht einmal die

[1]) a. a. O. Seite 151.

[2]) *Lessing's* sämmtliche Schriften, herausgegeben von Lachmann und Maltzahn. VII, 314 ff.

[3]) S. *Döring* im Philologus XXVII, 509 ff nnd vgl. *Otto Weddingen*, Lessing's Theorie der Tragödie. Berlin, Haude und Spener, 1876. Seite 5.

sonst treffende Bezeichnung *J. L. Klein's*, Mitleid und Furcht seien ein „tragisches Zwillingspaar“[1]), genugsam ausreicht, sozusagen ihre Wesensgleichheit sprachlich zu fixiren. Wer aber vermöchte Diess tiefer zu begründen, als der Philosoph, für den die metaphysische Basis der Ethik darin besteht, dass das *eine* Individuum im *andern* unmittelbar sich selbst, sein eigenes wahres Wesen wiedererkennt (IV_2, 270); für den die mystische Formel des Veda: „tat twam asi (das bist du)“ das grösste der grossen Worte ist (II, 260, 420, 442. III, 690. VI, 234, u. ö.); für den das Mitleid die Mauer zwischen Ich und Du ganz einreisst (VI, 219)? Und warum sollte die „Furcht“ des Aristoteles an sich wesentlich verschieden sein von der „Todesfurcht,“ welche der Philosoph des Pessimismus als Wurzel des tragischen Genusses in solchem Maasse erkennt, dass er sogar in Verlegenheit gerathen würde, müsste er anders eine zweite Modalität der Genesis jenes Genusses ausfindig machen (III, 531 und 271)? Der Schopenhauer'sche Ausdruck erscheint in diesem Falle nur bestimmter; Schopenhauer nimmt, wie Diess seiner Art zu denken gemäss ist, gleich die schrecklichste Gattung der Furcht an und sozusagen das Extrem, die Spitze, in die alle Angst, alles Hangen und Bangen der Staubgeborenen ausläuft. Und wovon Schopenhauer so schön redet: jene Erhebung nach vorhergegangener Beängstigung, welche mit einem Genügen unendlich hoher Art schliesst, kurz jener „*Silberblick der Erlösung*“; ist es denn so schwer, diess Gefühl und das „κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς,“ die dem Ausbruche der Affekte folgende „Erleichterung unter Lustgefühl“[2]), zu vereinigen? Sagt doch Bernays: „Wenn das Mitleid so universalisirt worden, dass der Zuschauer mit dem tragischen Helden zusammenfliesst, so verschwindet vor der Wonne, welche dieses Heraustreten aus dem eigenen Selbst begleitet, das Gefühl der Pein, welches die bemitleidete nackte Thatsache an sich erregen könnte, zumal, da das nie ganz einschlafende Bewusstsein der Illusion jene empirische Pein ohnehin mässigt.“[3]) — Man vermag sich also wahrlich der Einsicht

[1]) Gesch. des Dramas V, 338.

[2]) S. *Bernays*, Seite 143 und 178.

[3]) *Bernays*, a. a. O. Seite 182; vgl. Augustinus, confessiones III, 12.

kaum zu erwehren, dass Schopenhauer, falls er Bernays und dessen epochemachende Arbeit gekannt hätte, aus der letzteren wohl gleichsam das philologische Rüstzeug würde haben gewinnen können, um seine eigene Ansicht über die Tendenz des Trauerspieles, auf Grund der gewichtigen Andeutungen des Aristoteles zu bestärken und zu festigen. Es wäre Diess ohne Zweifel den Meisten willkommener gewesen. Statt Dessen tritt der Philosoph des Pessimismus — er, den doch sonst der Vorwurf der Ungründlichkeit nicht trifft — thatsächlich nur mit ein paar leicht hingeworfenen Worten gegen Aristoteles in die Schranken, ohne die Giltigkeit der Definition desselben irgend erschüttern zu können. Denn eine ganz einzige Ueberzeugungs- und Beweiskraft muss doch jener vielbeurtheilten Zeile einwohnen, wenn ein bedeutender Gelehrter[1]) zwar auch in der Befreiung des belasteten Gemüthes, in der Entladung stürmender Affekte die Aufgabe der Tragödie sieht, dabei aber gleichfalls wahrnimmt, wie tiefsinnig ebensowohl, als der historischen Entwicklung getreu Aristoteles in seiner Definition der Tragödie den Zusammenhang des athenischen Backosspieles mit den Reinigungen und Sühnungen einer ausgelassenen Mystik andeutet. Und wirklich gleich einem Satze Euklid's[2]) muss diese Definition ferner feststehen, da dieselbe, mit der Gedankenfackel erhellt, welche Bernays entzündet hat, sogar in der Philosophie, welche auf Erden keinen andern Trost verheisst, als die — Erkenntniss, Aufnahme finden darf. Die Bernays'sche Katharsiserklärung hat durch die „Studien" eines *Hermann Bonitz*, des grössten Aristotelikers unserer Zeit, der auf den im Wesen gleichen Gebrauch von *πάθος* und *πάθημα* mit statistischer Zuverlässigkeit hinweist[3]), während Bernays jenes als Affekt, dieses als Affektion noch auseinanderhält, Nichts an Ueberzeugungskraft im Allgemeinen eingebüsst; ja, mittelbar dadurch vielleicht sogar gewonnen.[4]) Auch denke ich,

---

[1]) *Otto Ribbeck*, Anfänge und Entwicklung des Dionysoskultus in Attika. Kiel, 1869. Seite 59.

[2]) Lessing, VII, 420.

[3]) Aristotelische Studien von *Hermann Bonitz*. V. Heft. Wien, Gerold, 1867. Seite 53 ff.

[4]) Vgl. *A. Döring*, a. a. O., Seite 297.

dass die allerneuesten Deutungsversuche der Aristotelischen Stelle[1]) dem Bernays'schen Grundgedanken blutwenig anzuhaben vermögen.

Ich hebe dabei nochmals hervor, dass ausschliesslich und lediglich der Wortlaut jener Aristotelischen Stelle *nach der Bernays'schen Auffassung* keinerlei Gegensatz zu Schopenhauer's Sätzen von der Wirkung der Tragödie bildet: was des Weiteren bei beiden Philosophen damit in Beziehung steht, möchte wohl nicht mehr ohne Gewaltsamkeit zusammenzubringen sein. Denn Aristoteles geht von dort aus wie stets und allemal voll klaren, durchdringenden Verstandes seinen Weg; Schopenhauer indess zeigt sich gleichfalls auf diesem Punkte seines Lehrgebäudes vielfach von fast mystischer Vertiefung nicht frei, so dass man sich auch hier unwillkürlich des herrlich gefassten Urtheiles *Jean Paul's*[2])

---

[1]) Dahin rechne ich insbesondere die Konjektur *Iwan Télfy's* (in seinem Buche: „Aeschylos." Budapest, 1876, Seite 92): „*τῶν τοι ὄντων παθημάτων.*" Télfy übersetzt demgemäss: „durch Mitleid und Furcht die Reinigung der *wirklich vorhandenen* Affekte bewirkend" Abgesehen davon, dass Télfy diese Wortfügung aus dem Aristoteles zu belegen unterlässt, so würde zudem durch seine Vermuthung, so beachtenswerth sie an sich bleiben mag, eine, wie ich glaube, der Lehre des Stagiriten zuwiderlaufende Abstufung der Menschen nach ihrer moralischen Seite vorgenommen. *Wenn* es schon auf eine Konjektur ankäme an einem Orte, dessen unverderbte Ueberlieferung nicht den allerleisesten Zweifel zulässt – ich sage und wiederhole: *wenn* —: so würde ich lesen: „*τῶν πάντων παθημάτων*", — eine Vermuthung, die paläographisch allerdings nicht die Wahrscheinlichkeit des Télfy'schen Vorschlages für sich hat, dafür aber sprachlich gar keines Beleges bedarf und, wie sie einerseits dem Gedankengange des Aristoteles wenigstens nicht widerspricht, andererseits der Schopenhauer'schen Darlegung um ein ganz Beträchtliches sich nähert. — Nebst *Télfy* wäre noch *Manns* zu nennen, welcher (neue Jahrbücher für Philologie, 116. Bd., Seite 146 ff.) *παθημάτων* als subjektiven Genitiv fasst, und *Anton Bullinger*, welcher (in der kleinen Schrift mit dem provocirenden Titel: „der endlich entdeckte Schlüssel zum Verständniss der Aristotelischen Lehre von der tragischen Katharsis," München, Ackermann, 1878, s. besonders Seite 17 ff.) erklärt: „Um die Reinigung solcher Affekte, Leidenschaften handelt sich's, wie sie in dem Stücke, beziehentlich in den betreffenden Stücken vorkommen, in ihnen die Hebel der Aktion, die in's Verderben stürzenden Agentien sind; die „solchen" Affekte sind *die den Handlungen entsprechenden Affekte.*" Das ist — nach Bullinger — so einfach, wie nur Etwas.

[2]) S. kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule. Seite 200 der *Georg Zimmermann*'schen Ausgabe. Berlin, Reclam.

erinnert, welcher Schopenhauer's Hauptwerk „dem melancholischen See in Norwegen“ vergleicht, „auf dem man in seiner finstern Ringmauer von steilen Felsen nie die Sonne, sondern — in der Tiefe nur den gestirnten Taghimmel erblickt, und über welchen kein Vogel und keine Woge zieht.“ Fragt man nun noch, wie so es denn überhaupt möglich sei, dass zwei so grundverschieden denkende Köpfe, wie der Philosoph von Stagira und der von Frankfurt, gleichwohl über einen einzelnen, wichtigen Punkt der Theorie des Trauerspieles Anschauungen haben, welche unschwer sich vertragen, so könnte man hierauf mit einer analogen Frage am besten antworten. Wie lässt es sich nämlich nur begreifen, dass Schopenhauer vor so und so viel Jahren, auf spekulativem Wege, zu gleichem Ergebnisse bezüglich gewisser Formeln der Descendenz-Theorie gelangt ist, wie vor kurzer Zeit, unterstützt durch sein riesiges Material, aber rein empirisch — *Charles Darwin?*[1])

III.

Konception und Stoff der Tragödie.

Schopenhauer führt selbst keine eigentliche *Rangfolge der Theile der Tragödie* an. Es finden sich in dieser Beziehung bloss vereinzelte Winke bei ihm, die gelegentlich benützt werden sollen. Um so weniger Ursache hat man demnach von der durch Aristoteles kanonisirten Eintheilung und Abstufung abzugehen, welche sich namentlich auf die praktisch besonders wichtigen vier Stücke, auf *Fabel, Charakter, Gedanken* und *sprachlichen Ausdruck*, erstreckt.[2])

Das Ursprünglichste des Trauerspieles, wie das jedes

[1]) Vgl. *Julius Frauenstädt's* Einleitung zu Schopenhauer's sämmtl. Werken. I, Seite XVII.

[2]) S. *Johannes Vahlen*, Aristotelische Studien, Wien, Gerold, 1865 I. Seite 25 und besonders *Vahlen:* Aristoteles Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie in symbola philologorum Bonnensium in hon. Fr. Ritschelii collecta (Leipzig, Teubner, 1867) Seite 153 184.

Kunstwerkes ist übrigens nach Schopenhauer das Entstehen des Grundgedankens zu demselben, auch sehr treffend seine *Konception* genannt, da sie, wie zum Entstehen des Menschen die Zeugung, als das Wesentlichste erscheint. Wie diese, erfordert sie nicht sowohl Zeit, als Anlass und Stimmung. Ueberhaupt nämlich übt das Objekt, gleichsam als Männliches, einen beständigen Zeugungsakt auf das Subjekt, als Weibliches, aus. Dieser wird jedoch nur in einzelnen glücklichen Augenblicken und bei begünstigten Subjekten fruchtbar: dann aber entspringt aus ihm ein neuer, origineller und daher fortlebender Gedanke. Und eben auch, wie bei der physischen Zeugung, hängt die Fruchtbarkeit viel mehr vom weiblichen, als vom männlichen Theile ab: ist jener — das Subjekt — in der zum Empfangen geeigneten Stimmung: so wird fast jedes, jetzt in seine Apperception fallende Objekt anfangen, zu ihm zu reden, d. h. einen lebhaften, eindringenden und originellen Gedanken in ihm erzeugen; daher bisweilen der Anblick eines unbedeutenden Gegenstandes oder Vorganges der Keim eines grossen und schönen Werkes geworden ist. Kommt doch überall zuletzt Alles auf die eigene Kraft an (VI, 460 f.). Wie sich in höchstem Grade bei manchen Gedichten Goethe's und Byron's zeigt — was ja dann leicht auch von der *Tragödie* behauptet werden kann —: so würde dieselbe Begebenheit, welche in einem geistreichen Kopfe sich interessant darstellt, von einem Alltagskopfe aufgefasst, auch nur eine schaale Scene aus der Alltagswelt sein (V, 334). Merkwürdig bleibt auch, was Schopenhauer hieher Gehöriges bezüglich der Göthe'schen „Iphigenie" vermuthet. In der Akademie der Künste zu Venedig, so erzählt er (VI, 478), ist unter den auf Leinwand übertragenen Fresken ein Bild, welches ganz eigentlich darstellt die Götter, wie sie auf Wolken, an goldenen Tischen, auf goldenen Sitzen thronen, und unten die gestürzten Gäste, geschmäht und geschändet in nächtlichen Tiefen. Ganz gewiss hat, wie Schopenhauer vermuthet, Goethe das Bild gesehen, als er auf seiner ersten italienischen Reise die „Iphigenie" schrieb.

„Wie aus einem aufgerollten, ungeheuren, dem Rahmen des Buches entsprungenen Plutarch lese ich" — Diess ein

Bekenntniss *Grillparzer's*[1]) — „aus den heitern und heimlich bekümmerten Gesichtern, dem lebhaften oder gedrückten Gange, dem wechselseitigen Benehmen der Familienglieder, den einzelnen, halb unwillkürlichen Aeusserungen mir die Biographie der unberühmten Menschen zusammen. Und wahrlich! man kann die Berühmten nicht verstehen, wenn man die Obskuren nicht durchgefühlt hat. Von dem Wortwechsel weinerhitzter Karrenschieber spinnt sich ein unsichtbarer, aber ununterbrochener Faden bis zum Zwist der Göttersöhne, und in der jungen Magd, die halb wider Willen seitab vom Gewühl der Tanzenden folgt, liegen als Embryo die Julien, die Dido's und die Medeen.“ Auf welche Weise Schiller's „Kabale und Liebe“ entstanden ist, hat *Gustav Freytag*[2]) anschaulich geschildert, und *Emil Kuh*[3]) thut, indem er von Hebbel's „Maria Magdalena“ spricht, ganz Recht, daran zu erinnern, dass das wirkliche Leben diesem Stücke die ergiebigste Beisteuer gegeben hatte, dass aber durch diese Beisteuer der Werthgrad, wie die reine Bildlichkeit desselben Trauerspieles nicht geschmälert werde.

Was nun den *Stoff der Tragödie* betrifft, welchen durch die Konception zur *Handlung* herauszuarbeiten, eine Hauptaufgabe des tragischen Dichters bleibt, so wendet zwar gerade ihm das *Publikum* seine Theilnahme zu (VI, 541); indessen nur schlechte dramatische Schriftsteller sieht man häufig bestrebt, gerade mittels des Stoffes das Theater zu füllen. So z. B. bringen sie jeden irgend berühmten Mann, so nackt an dramatischen Vorgängen sein Leben auch gewesen sein mag, auf die Bühne. — Wer entsinnt sich hier nicht so mancher der deutschen Literaturschauspiele, in deren einem[4]) gar der Dichter der „Leonore“ den Hauptheldeu abgiebt, während der liebenswürdigste, aber undramatischste sämmtlicher Parnassjünger, der Elegienfürst Hölty, gleichfalls, wohl oder

---

[1]) Sämmtliche Werke. Stuttgart, Cotta, 1872. VIII, 44.

[2]) S. die Technik des Dramas von *Gustav Freytag*. Leipzig, Hirzel, 1872. Seite 8 f. der zweiten Auflage.

[3]) Biographie Friedrich Hebbel's von *Emil Kuh*, in 2 Bdn. Wien, Braumüller, 1877. II, 102 ff.

[4]) S. Ein deutsches Dichterleben, Schauspiel von *Salomon Mosenthal* nach Otto Müller's gleichnamigem Roman.

übel, dramatisch mitthun muss? Für den bedeutenden Dichter bleibt also der Stoff im Grunde nebensächlich. Hieraus folgt, dass das Verdienst eines lesenswerthen Schriftstellers um so grösser ist, je weniger es dem Stoffe verdankt, mithin sogar, je bekannter und abgenutzter dieser ist. So z. B. haben die drei grossen Tragiker des Alterthums sämmtlich denselben Stoff bearbeitet, woraus wir auch sehen können, wie empfänglich das hellenische Volk für das Schöne war, da es zur Würdigung des Genusses desselben nicht des Interesses unerwarteter Begebenheiten und einer neuen Geschichte bedurfte (N, 49), und wie ferner die Manier des *Agathon*, dessen „Blume" *Böckh*[1]) unserem neuzeitlichen „bürgerlichen Schauspiel" vergleicht, vereinzelt dasteht. Ungewöhnlich war es auch, dass Aeschylos den Sturz des Xerxes zur Veranlassung nahm, das übliche Stoffgebiet zu verlassen in der einzigen nationalen Tragödie des Alterthums, den „Persern."[2]) Mit der Bemerkung Schopenhauer's über die griechischen Tragiker stimmt zusammen, was Aristoteles im dreizehnten Kapitel der Poetik vorbringt, dass nämlich die Tragiker anfangs zwar die nächstbesten Fabeln „herableierten" (ἀπηρίθμουν)[3]), dass sich jedoch alsbald die schönsten Tragödien innerhalb weniger Geschlechter bewegten, welchen eben zu Theil ward, besonders Furchtbares zu erleiden oder zu vollführen. Um übrigens bloss die allerbekanntesten Beispiele aufzuführen, so haben einen „*Oedipus*", ausser den zweien uns erhaltenen des *Sophokles*, noch Aeschylus und Euripides verfasst. Für den Orestesmythus giebt es die „Koephoren" und „Eumeniden" des Aeschylos, die „Elektra" des Sophokles und den „Orestes", sowie die „taurische Iphigenie" des Euripides[4]). Aber auch im Deutschen haben wir einen „*Faust*" von Goethe, Grabbe, Lenau, Chamisso und vielen

---

[1]) S. Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften von *August Böckh*. Leipzig, Teubner, 1877. Seite 640.

[2]) Vgl. *Alfred Wagner*, das historische Drama der Griechen. Halle a. d. S., Koestler, 1878.

[3]) S. Vahlen z. St.

[4]) S. besonders *Gruppe*, Ariadne, S. 417—624. Vgl. auch *Franz Susemihl* in s. Uebersetzung der Poetik des Aristoteles. Leipzig, Engelmann, 1874. Seite 246 der zweiten Auflage.

Anderen[1]); „*Nibelungendramen*“ aber, in weiterem Sinne, nur seit 1850 von Geibel, Waldmüller, Sigismund, Reimar, Hosäus. Arnd, Wilbrandt, Hebbel, Richard Wagner, Osterwald, Schenk, Dahn und Uhland[2]). — Es stehe hier noch *J. L. Klein's* Urtheil über „solche Finder, die aus vorliegendem Motivstoff ewige Kunstwerke schaffen“[3]). Diese, welche „wie Gott sein ewiges Schmuckwerk und Kunstmeisterstück, die Welt, nicht etwa aus Nichts, sondern aus der Urmaterie, dem Chaos, seinem vorhandenen Grundstoff und Grundmotiv ausführte,“ sind Klein's Meinung nach „in Kunst und Poesie die selteneren und auch musterwürdigeren Meister, als die Erfinder von neuen Motiven, Thema's und Fabeln, als die schöpferischen Genies, denen die Kornfelder auf der flachen Hand wachsen. Denn nicht Ziege oder Gazelle, die Bezoarsteine in den Eingeweiden ablagert; nicht der Luchs, der Edelsteine harnt, nicht die Auster, die aus freien Stücken Perlen als Krankheitsprodukte schwitzt; nicht die Kröte, in deren Gehirn Juwelen wachsen sollen; nicht Diese sind die Kunstmeister: die Goldschmiede und Juweliere sind's, die all' die Edelsteine zu Kunstgebilden und Schmuckwerken fassen; die Heilkünstler sind's, die vermöge der rechten und zweckmässigen Mischung den Bezoarsteinen die heilkräftige Wirkung verleihen.“

Die *bürgerliche Tragödie* findet bei Schopenhauer zwar keine völlige Anerkennung, indessen auch keine gänzliche Ablehnung. Der Philosoph schreibt hierüber (III, 499), wie folgt: Zu Helden des Trauerspieles nahmen die Griechen durchgängig königliche Personen: die Neueren meistentheils auch. Gewiss nicht, weil der Rang dem Handelnden oder Leidenden mehr Würde giebt; gewiss auch nicht — so möchte wohl *Jacobs*[4]) beigefügt haben — aus demokratischen Gelüsten.

[1]) S. *Wolfgang Menzel*, Geschichte der deutschen Dichtung. Neue (?) Ausg. Leipzig, Zander, 1875. III, Seite 212 ff. und *Rudolf Gottschall*, die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Breslau, Trewendt, 1875. III, 427 der vierten Auflage.

[2]) S. *Josef Stammhammer*, die Nibelungendramen. Leipzig, Wartig, 1878 und *Karl Rehorn*, die deutsche Sage von den Nibelungen in der deutschen Poesie. Frankfurt a. M., Diesterweg, 1877.

[3]) Geschichte des Dramas X, 271.

[4]) S. *Friedrich Jacobs*, vermischte Schriften in acht Bdn. Gotha, Ettinger und Leipzig, Dyk, 1823—1844. III, 39.

Kommt es doch bloss darauf an, Leidenschaften in's Spiel zu setzen. Es ist also der relative Werth der Objekte, durch welche Diess geschieht, ziemlich gleichgiltig. Auch ist demnach das bürgerliche Trauerspiel keineswegs unbedingt zu verwerfen. Aus *Emil Kuh's* Hebbel-Biographie[1]) ist zudem bekannt geworden, dass Schopenhauer beispielsweise die „Maria Magdalena" in mancher Beziehung gelobt hat. Aber zwei Gründe sprechen gleichwohl nach Schopenhauer *gegen* die bürgerliche Tragödie. Zur Tragödie überhaupt taugen nämlich nur solche Handlungen, die das Leben im Ganzen und Grossen betreffen und nicht in's Einzelne gehen; daher fast nur Menschen darin auftreten können, *die für Viele stehen* und *deren Thun in's Grosse geht.* Wie aber ein Lustspiel von Fürsten nicht leicht gelingen würde, weil ihr Thun in's Grosse geht: so glückt auch das bürgerliche Trauerspiel nicht leicht; denn das Leben en detail ist fast immer Lustspiel, wenn es auch noch so verdriesslich ist (N, 372). Zu letzterer Stelle dürften die noch folgenden Worte (aus III, 500) den Kommentar liefern. Personen von Macht und Ansehen sind desswegen zum Trauerspiele die geeignetsten, weil das Unglück, an welchem wir das Schicksal des Menschenlebens erkennen sollen, eine hinreichende Grösse haben muss, um dem Zuschauer, wer er auch sei, als furchtbar zu erscheinen. Euripides selbst sagt im „Alkmäon"[2]): „φεῦ, φεῦ τὰ μεγάλα μεγάλα καὶ πάσχει κακά." Nun aber sind die Unglücksfälle, welche eine Bürgerfamilie in Noth und Verzweiflung setzen, in den Augen der Grossen und Reichen meistens sehr geringfügig, und durch menschliche Hilfe, ja bisweilen durch eine Kleinigkeit zu beseitigen: solche Zuschauer können daher von ihnen nicht tragisch erschüttert werden. Hingegen sind die Unglücksfälle der Grossen und Mächtigen unbedingt furchtbar, auch keiner Abhilfe zugänglich, da Könige durch ihre eigene Macht sich helfen müssen, oder untergehen. Dazu kommt, dass von der Höhe der Fall am tiefsten ist; den bürgerlichen Personen fehlt es demnach an *Fallhöhe.* Also Schopenhauer.

[1]) a. a. O. II, 586.

[2]) S. Stobaeus 49, 6 und bei Dindorf, in der grossen Ausgabe der poetae scenici Graeci, das 81-te Fragment des Euripides, Seite 296.

Allein es giebt ein Gebiet im Menschendasein, auf dem die zahlreichen Schichten der Gesellschaft sammt und sonders gleich hoch dastehen; und auch der Abgrund, der zu ihren Füssen gähnt, ist gleich jäh und gleich tief für sie Alle. Da ist kein Stand mehr und kein Rang; da gilt nicht die Krone, da gilt nicht der Fürstenstab. Nur das Herz ist nöthig in diesem Ringen um Glück oder Weh, um Leben oder Tod. Und was immer Mensch heisst, hat hier Zutritt und zahlt hier mit kostbarem Blute, das die Walstatt färbt. Mag also Schopenhauer noch so bedenklich den Kopf schütteln, wo es sich um die bürgerliche Tragödie handelt; mag der Stagirite die vornehme Abgeschlossenheit des Trauerspieles auf die Spitze treibend gar die Erklärung abgeben, lediglich die auf den Höhen der Menschheit Wandelnden, vom Schlage des Oedipus und Thyestes, und Solcher, die ähnlichen erlauchten Geschlechtern angehören (*οἱ ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντες, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς*), seien im Grunde zur Tragödie zulässig[1]: die grossen Dichter der Neuzeit haben in dieser Beziehung durch die That alle die „Skrupel und Zweifel" Andersdenkender besiegt und mit ihren Werken gezeigt, dass es „Lieblinge des Unheils" giebt in jedem Stande, und in jedem Stande einen „Adel des Leidens, den das Schicksal ertheilt mit wuchtigem Ritterschlag"[2]. Lessing's „Miss Sara Sampson", Schiller's „Kabale und Liebe" und Hebbel's „Maria Magdalena" sind bürgerliche Trauerspiele — ja, sind Shakespeare's „Romeo und Julie"[3], Goethe's „Stella"[4] und „Faust" etwas Anderes? — und dennoch werden sie vor Hoch und Niedrig ihre Wirkung thun, so gut wie die besten Tragödien, deren Kronengold und Herrscherpurpur das Auge blendet. Ja, gäbe es bloss den einzigen „bürgerlichen" „*Faust*" Goethe's: wie viel Dutzende der Blaublutstragödien möchte man nicht missen für den Einzigen? „Ruht doch der fortwährende Zauber dieser Dichtung gerade darauf, dass die Angelegtheit für das

---

[1]) Poetik, im 13-ten Kap. Vgl. *Vahlen*, Beiträge zu Aristoteles Poetik, II, 15.

[2]) Pessimistenbrevier, Seite 320 und 324.

[3]) Vgl. *Klein*, Geschichte des Dramas XII, 508.

[4]) Vgl. *Wilhelm Scherer*, deutsche Rundschau, 1876, IV, 66 ff.

Faustische Element im Menschen allen Lesern stets einwohnt“ [1]).

Schopenhauer musste also, was die sogenannte bürgerliche Tragödie betrifft, gegen die durch Aristoteles kanonisirte Weise der Alten in energischerer Weise Stellung nehmen, als er wirklich thut. Finden sich doch unter den eigenen Aeusserungen des Philosophen deren genug, welche eine Handhabe bieten, ihn selbst auf diesem Felde zu schlagen. So bemerkt Schopenhauer (II, 272) treffend, dass auch eine Scene aus dem alltäglichen Leben von grosser innerer Bedeutsamkeit sein kann, wenn in ihr menschliche Individuen und menschliches Thun und Wollen bis auf die verborgensten Falten in einem hellen und deutlichen Lichte erscheinen. Auch kann, bei sehr verschiedener äusserer Bedeutsamkeit, die innere die gleiche und selbe sein, so z. B. es für diese gleich gelten, ob Minister über der Landkarte um Länder und Völker streiten, oder Bauern in der Schenke über Spielkarten und Würfeln sich gegenseitig ihr Recht darthun wollen, wie es gleichgiltig ist, ob man mit goldenen oder mit hölzernen Figuren Schach spielt. Und an anderer Stelle (II, 292) bezeichnet es Schopenhauer, in Betreff der inneren Bedeutung des Erscheinenden, als ganz gleichgiltig, ob die Gegenstände, um die sich die Handlung dreht, Kleinigkeiten oder Wichtigkeiten, Bauerhöfe oder Königreiche sind. Die letzteren zwei Ausdrücke werden an noch anderem Orte (III, 500) wiederholt, während der Philosoph dort so fortfährt: Alle diese Dinge, an sich ohne Bedeutung, erhalten solche nur dadurch und insofern, als durch sie der Wille bewegt wird. Bloss durch seine Relation zum Willen hat das Motiv Bedeutsamkeit; hingegen die Relation, die es als Ding zu anderen solchen Dingen hat, kommt gar nicht in Betracht. Wie ein Kreis von einem Zoll Durchmesser und einer von 40 Millionen Meilen Durchmesser dieselben geometrischen Eigenschaften vollständig haben, so sind die Vorgänge und die Geschichte eines Dorfes und die eines Reiches im Wesentlichen dieselben: und *man kann an einem wie am andern die Menschheit studiren und kennen lernen.* Welche Formen auch

[1]) S. *J. J. Baumann*, sechs Vorträge aus dem Gebiete der praktischen Philosophie. Leipzig, Hirzel, 1874. Seite 134 f.

das menschliche Leben annehme, so heisst es endlich ergänzend (V, 497), es sind immer dieselben Elemente, und daher ist es im Wesentlichen immer dasselbe, es mag in der Hütte oder bei Hofe, im Kloster oder bei der Armee geführt werden. Mögen seine Begebenheiten, Abenteuer, Glücks- und Unglücksfälle noch so mannigfaltig sein: so ist es doch damit, wie mit der Zuckerbäckerwaare. Es sind viele und vielerlei, gar krause und bunte Figuren: aber Alles ist aus einem Teig geknetet.

Es lassen sich meines Ermessens kaum triftigere Gründe wie auch gelungenere Bilder für die Berechtigung der bürgerlichen Tragödie, ja für die Gleichberechtigung derselben mit der „adelichen" Tragödie beibringen; wesshalb man sich denn doppelt verwundern muss, dass Schopenhauer in dieser Angelegenheit, wo es sich darum handelt, einen Schluss zu ziehen, gleichwohl nicht warm und nicht kalt ist. Uebrigens bleibt von den auseinandergesetzten Einwürfen nur noch die *„Fallhöhe"*. Indessen auch diese dürfte bloss dann gelten, wofern man sie gewissermaassen buchstäblich nehmen wollte. Oder sollte Faust's grosses Herz, sein ungestümer Lebensdrang, sein überreiches Gemüth, sein tiefes Wissen, all' seine „Philosophie, Juristerei und Medicin und leider auch Theologie" nicht, sogar in den Augen der Kurzsichtigsten, mindestens gleich hoch postiren, als das funkelndste Diadem aus Diamanten und Edelsteinen? Ich glaube also nochmals, für die tragische Muse sind bloss die Leidenschaften, die Willensbewegungen vorhanden; *die tragische Muse sieht, wie Gott, nur die Herzen* (III, 514 u. 605).

Am meisten fällt in dieser Frage, wie sonst, *Lessing's* Stimme in die Wagschaale, der im vierzehnten Stücke der „hamburgischen Dramaturgie" [1]) sagt: „Wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen, als mit Menschen, und nicht als mit Königen ..... Man thut dem menschlichen Herzen Unrecht, man verkennt die Natur, wenn man glaubt, dass sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren." *Hebbel* [2]), der Meister des bürgerlichen Trauerspieles,

[1]) S. die *Lachmann-Maltzahn*'sche Ausg. VII, 61.

[2]) S. *Friedrich Hebbel's* sämmtl. Werke, herausg. von *Emil Kuh*. Hamburg, Hoffmann und Campe, 1865 ff. X, 90.

thut in seinem bekannten „Vorwort“ zur „Maria Magdalena“ folgenden charakteristischen Ausspruch: „Es ist an und für sich gleichgiltig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist, und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische Handlung sich in einer niederen oder einer gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet.“ Noch muss ich gutheissen, wie *Moriz Carriere*[1]) diesen Punkt einschärft: „Für die Tragödie ist es ganz gleichgiltig, ob sie in einem Bürgerhaus oder in einem Fürstenpalast sich ereignet; nicht auf die äussere, sondern auf die innere Grösse, nicht auf das Kleid, sondern auf den Mann kommt es an.“ Und Angesichts jener Worte Lessing's kann sich Carriere nur wundern, wenn einer der gefeiertsten Shakespearekommentatoren, *Hermann Ulrici*, bemüht ist, auf Nebenzüge aufmerksam zu machen, wie z. B. auf die Senatssitzung im „Othello“, durch welche Shakespeare die Dichtung in eine höhere Sphäre rücke. „Shakespeare kennt nur *eine* Sphäre: die der Menschheit und der Poesie. Ist die tragische Bedeutung des zweiten Theiles des „Faust“, der am Kaiserhof spielt, so gross, als die des ersten im Gelehrtenzimmer, im Gärtchen und der Kerkerzelle Grethchens? Hebbel's „Maria Magdalena“, Lessing's „Emilia Galotti“ sind ächte Tragödien, grösser, als der Ritterpomp Raupach'scher „Hohenstaufen“, oder das Wortgetöse Griepenkerl'schen Revolutionsspektakels. Es kommt darauf an, dass das Drama eine Idee, ein allgemein giltiges Moment des Lebens und der Geistesentwicklung zur Grundlage habe, und es erhebt sich sogleich dadurch zu geschichtlicher nicht bloss, sondern zu ewiger, allgemein menschlicher Bedeutung.“[2])

Schlimm genug kommen bei Schopenhauer die sogenannten *politischen Dichter* (V, 187) weg. Das Drama von politischer, mit den momentanen Grillen des Pöbels liebäugelnder *Tendenz* — dieses beliebte Fabrikat unserer heutigen

[3]) Aesthetik II, 646 f.

[1]) Vgl. noch *Hermann Hettner*, das moderne Drama. Braunschweig, Vieweg, 1852. Seite 82 ff., und die von *Wilhelm Cosack* angeführten Schriften in dessen Materialien zu Lessing's hamburgischer Dramaturgie. Paderborn, Schöningh, 1876. Seite 84.

Literaten[1]) — mag der Philosoph lieber gar nicht in Betracht ziehen (VI, 472 f.); so wenig er andererseits verkennt, dass der Zeitgeist, einem scharfen Ostwinde gleich, der durch Alles hindurchbläst, Allem und Jedem seinen Stempel aufdrückt (VI, 482). Allein dazwischen und zwischen wirklicher Verunreinigung durch das „Zeitbewusstsein" klafft eine beträchtliche Kluft, so dass dergleichen, mit dieser Farbe getünchte „Piecen" bald, oft schon im nächsten Jahre, daliegen wie alte Kalender. Nur die ächten Werke also, welche aus der Natur, dem Leben unmittelbar geschöpft sind, bleiben, wie diese selbst, ewig jung und stets urkräftig. Sie gehören ja keinem Zeitalter, sondern der Menschheit an: sie können daher auch nicht veralten, sondern sprechen auch in der spätesten Zeit immer noch frisch und immer wieder neu an (II, 278). Seine „Jetztzeit" — die Aera der politischen Dichter — bringt Schopenhauer geradezu im Gegensatz zu dem Zeitalter, da Kant philosophirte, Goethe dichtete und Mozart komponirte (V, 187). Trotz Alledem giebt sich der, um der Politik und der Tendenz willen, sowie im Namen derselben dichtende Literat mit seiner Kurzlebigkeit zufrieden; denn der Anruf an *seine* Muse enthält nur *eine* Bitte: „Unser täglich Brot gieb uns heute!" (VI, 473). Schopenhauer hat für diese seine Abneigung wider das Politiktreiben im Drama keinen geringeren Gewährsmann, als den grossen Dichter selbst, dessen Brander in Auerbach's Keller wohl Goethe's eigene Ansicht ausspricht: „Ein garstig Lied! Pfui, ein politisch Lied." Und gewiss enthält der Vorwurf politischer Tendenz[2]) oder irgendwelcher Tendenz überhaupt, die dann der Dichtung gegenüber zur Hauptsache wird, während jene zum Mittel des verfolgten Zweckes herabsinkt, eine überaus schwere Anklage gegen den betreffenden Verfasser; ja es giebt kaum eine Inzicht vor dem Richterstuhle der Aesthetik, welche, erscheint sie anders begründet, unerbittlicher ein Todesurtheil zur Folge haben würde. Hier sind auch diejenigen Stimmen zu beherzigen, welche die alten Tragö-

[1]) Schopenhauer's „Parerga und Paralipomena" (V und VI) erschienen gegen Ende des Jahres 1851. S. Gwinner's Biographie, Seite 552 der zweiten Auflage.

[2]) Vgl. *Fr. Th. Vischer*, kritische Gänge II, 23 ff. der neuen Folge.

dien in den Bereich ihrer Betrachtung ziehen. „Wenn man das Verständniss einer Tragödie lediglich, oder doch vorzugsweise, auf politische und historische Beziehungen gründet", — Worte *Oswald Marbach's*[1]) — so geht man zu weit, denn die griechischen Dichter waren freilich Staatsbürger; aber, was sie vorzugsweise für uns und für alle Kulturmenschen bedeutend macht, ist, dass sie *Dichter* waren. Als solche nehmen sie einen bei Weitem höheren Standpunkt ein, als den auf der Zinne der Partei, der sie als Staatsbürger wohl angehören mochten. Wie hoch aber auch das Staatsbürgerthum dem Griechen stand, noch höher stand ihm das Künstlerthum, und nicht die politische, sondern die Kunstbildung hat das Griechenthum für alle Folgezeit zum unübertroffenen Muster gemacht."

Schnurstracks entgegengesetzter Ansicht ist *J. L. Klein*. Seine so umfangreiche *Geschichte des Dramas* kann förmlich als Protest angesehen werden gegen die Annahme, dass wahre Dichtkunst, Allem voran demnach auch die Tragödie, mit Politik Nichts zu schaffen haben dürfe. *Klein*[2]) spricht es ganz unverhohlen aus: „Jede ächte Poesie, das ächte Drama voraus, ist Nichts wie Politik, und Nichts wie Zeitpolitik, aber in poetischer Gestalt, als Ideenpoesie, nicht in Styl und Ton von Zeitungsartikeln." Klein geht so weit, dass er sogar Goethe's „Tasso" für ein Tendenzstück ansieht[3]). Was würde hiezu wohl Schopenhauer gesagt haben, der mit Recht bemerkt, wie wenig Goethe, als er den „Tasso" schrieb, auf Beifall und Verständniss des Publikums rechnen durfte (N, 463)? Indess Klein ist in seine Kulturtendenzen und politischen Absichten wie verrannt; er lustwandelt mit immer neuem Behagen in derartigen Seitenblicken, und man wird dem sonst so verdienstvollen Manne kaum Unrecht zufügen, wenn man behauptet, dass er die Gelegenheit, irgendwo politischen Beischmack herauszuspüren, mitunter auch — vom Zaune bricht. Unrecht aber würde man thun, wenn man verschwiege, dass Klein auch nicht versäumt, seinen extremen Stundpunkt gelegentlich zu mildern. So

[1]) *O. Marbach*, die Oresteia des Aeschylus. Seite 413.
[2]) a. a. O. I, 356.
[3]) a a. O. VI_2, 515 und V, 69 ff.

sagt er[1]) in seinem stets gehobenen, bilderschwangeren Deutsch: „Der Dichter, der dramatische vor allen, soll in seiner Zeit wurzeln! Freilich soll er Das! Aber, wie der Baum im Boden, der aus dem Erdreich nach dem Himmelreich emporstrebt. Wie der Baum im Boden, der die mit der Wurzel aus dem modernden Humus aufgesogenen Säfte in seinem Innern läutert und sie zu der schönsten, duftigsten Blüthenkrone entfaltet, zu erquickend ambrosischen, balsamischgoldenen Früchten reift und schwellt; zu einem schirmenden, hochherrlichen Wipfel auswölbt, der, Schattenruhe spendend, sich selbst im Aetherglanz und farbigen Sonnenlichte badet, dass es ihm vom Haupte, wie Salböl von des Hohenpriesters Bart und Haaren träuft und rieselt. Solchem erhabenen Wipfelhaupte gleiche des Dichters Haupt; wie ein Prophet schauend in die Ferne, der im Morgenroth der tagenden Erleuchtungen kommender Jahrhunderte erglüht, dieweil zu seinen Füssen noch Dämmerung und Dunkel auf Gebüsch und Unterholze lagert! Und Der, wenn Nacht und Finsterniss ringsum die Welt einhüllt, Gottes glänzende, ewige Gedanken, wie der hochragende Eichbaumswipfel die Sterne, in seinem Haupte wiegt, liederreich, psalmensüss und feierlich durchschallt von der Nachtigall bald klagenden, bald jauchzenden Gesängen. Ein Dichter aber, der die Geistesbeschränktheit, die Unsitte, den Dumpfsinn, die seuchenhaften Krankheitsstoffe der Denkweise seines Zeitalters und Volkes poetisirt, ätherisirt, in berückendem Dichtungszauber transfigurirt, Der gleicht jenem Upasbaum, der mit voller Purpurblüthenkrone zum Ausruhen in seinem tödtlichen, vergiftenden Schatten einladet und verlockt.“ Man dürfte sich mit dieser Darlegung ganz zufrieden geben, wie andererseits auch bekennen, dass sie Schopenhauer's Dafürhalten nicht übel wiederspiegelt, ja paraphrasirt, wenn eben Klein nicht an zahlreichen anderen Orten einen ganz verschiedenen Ton anschlüge. So nennt er[2]) Schiller's Marquis Posa, Lessing's Nathan und Shakespeare's Bastard Faulconbridge — Absichtsfiguren und kulturtendenzliche Personen, Shakespeare's

[1]) a. a. O. XI_2, 275.

[2]) a. a. O. IX, 285.

„Sturm“ ein Drama der Staats- und Kulturidee, Aeschylos' „Prometheus“ die Kulturtragödie schlechthin und den Chor der griechischen Tragödie eine Kultur-Kollektivfigur u. s. w.

Ich selbst vermag diese, bis zur Spürsucht und Tendenzenriecherei gesteigerte Meinung Klein's nicht zu theilen. Ich muss vielmehr in diesem Stücke ganz und gar Schopenhauern beipflichten, und führe nur zwei Beispiele aus der neuesten Geschichte des Dramas an, um zu zeigen, in welchem Maasse politische Absichten, oder selbst nur Rücksichten, dort wo sie sich vordrängen, sogar sonst anerkannten Meisterwerken der Tragödie schaden, indem sie den Gesammteindruck derselben offenbar trüben und abschwächen. In *Kleist's* „Prinzen von Homburg“, diesem Drama voll wunderbarer Schönheiten, freilich auch voll bedeutender Fehler, auf die ich später zurückkomme, wird die noch so „ideale Verherrlichung des deutschen Soldatenthums[1]) jene höchsten Ansprüche, welche man an ein Schauspiel zu stellen berechtigt ist, gleichwohl nicht befriedigen. Der „schöne Idealismus des Krieges mag jedem rechten Deutschen unverwüstlich im Blute liegen“ —: kunstgemäss im ächten Sinne des Wortes ist aber eine Dramatisirung desselben nimmermehr. Ebenso wird es immer übel auffallen, wie der Titelheld im *Grillparzer*'schen Trauerspiele: „König Ottokar's Glück und Ende“ zu sehr mit Schatten, Rudolf von Habsburg dagegen mit zu viel Licht gemalt erscheint[2]).

„*Fratzen*“ *und* „*Farcen*“ *sollen niemals Themen zu Trauerspielen abgeben* (V, 401). Diese Aeusserung Schopenhauer's geschieht gelegentlich des ungemein frisch gehaltenen, humoristischen Ausfalles gegen die Duellmanie, in den „Aphorismen zur Lebensweisheit“, Kapitel IV: „Von Dem, was Einer vorstellt.“ Die Alten, so setzt der Philosoph daselbst ein, denen das ganze ritterliche Ehrenprincip durchaus unbekannt war, haben sich, weil sie eben in allen Stücken der unbefangenen, natürlichen Ansicht der Dinge treu blieben, solche sinistre und heillose Fratzen nicht einreden lassen. Desshalb

[1]) S *Heinrich von Treitschke*, historische und politische Aufsätze in drei Bänden. Leipzig, Hirzel, 1871. I, 105.

[2]) S. *Wilhelm Scherer*, in der „österreichischen Wochenschrift“, 1872. Seite 660.

konnten sie eben einen Schlag in's Gesicht für nichts Anderes halten, als was er ist, eine kleine physische Beeinträchtigung. Wie völlig verschieden thun dagegen die Neueren, z. B. Corneille im „Cid“ und ein Deutscher in einem bügerlichen Trauerspiele, welches die „Macht der Verhältnisse“ heisst, aber die „Macht der Vorurtheile“ heissen sollte. Gemeint ist wohl das so betitelte Stück *Ludwig Robert's*[1]).

Schopenhauer fühlt sich von dieser Einsicht in so hohem Grade durchdrungen, dass er von hier aus sogar Unterscheidungsmerkmale für *klassische* und *romantische* Poesie gewinnen will (III, 492). Der in unseren Tagen so oft besprochene Unterschied zwischen klassischer und romantischer Poesie[2]) scheint dem Philosophen im Grunde darauf zu beruhen, dass jene keine anderen, als die rein menschlichen, wirklichen und natürlichen Motive kennt; diese hingegen auch erkünstelte, konventionelle und imaginäre Motive als wirksam geltend macht; dahin gehören die aus dem christlichen Mythos stammenden, sodann die des ritterlichen, überspannten und phantastischen Ehrenprincips, ferner die der abgeschmackten und lächerlichen christlich-germanischen Weiberverehrung, endlich die der faselnden und mondsüchtigen hyperphysischen Verliebtheit. Schopenhauer durfte auch hier seinen, sämmtlichen Uebrigen vorgezogenen Liebling *Shakespeare* anführen, der jenen Abirrungen mit der Unmittelbarkeit des ächten Genius allüberall auswich. So muss es — um nur einen der hieher gehörigen Vorzüge des letztgenannten Dichters vorläufig zu beleuchten — als ein Hauptmerkmal der Gesundheit Shakespeare'scher Dichtung gelten, dass sie keineswegs bloss der weiblichen Jugendschönheit, über welche französiche und deutsche sentimentale Poesie nicht hinauszublicken pflegt, sondern auch der männlichen ihre volle Ehre erweist: Jüngling und Jungfrau, das Eine wie das Andre und Jedes

---

[1]) S. *August Koberstein's* Geschichte der deutschen Nationalliteratur in 5 Bdn. Leipzig, Vogel, 1872—1873. III, 471 der fünften Auflage

[2]) Vgl. den ersten Abschnitt des Werkes: Der Gegensatz des Klassischen und Romantischen in der neuern Philosophie von *Konrad Hermann*. Leipzig, Schäfer, 1877.

nur mit dem Andern zugleich, sind die Muster der Schönheit der Welt[1]).

Sogar an den besten Dichtern der romantischen Gattung, z. B. an Calderon, kann man ersehen, zu welcher fratzenhaften Verzerrung menschlicher Verhältnisse und menschlicher Natur jene Motive führen. Diess sollten sich Jene mit Nachdruck gesagt sein lassen, welche aus Schopenhauer platterdings einen Romantiker herstellen wollen[2]).

So ziemlich von gleichem Gesichtspunkte aus, wie mich dünkt, sucht Schopenhauer sogar auch *Lessing's* „Emilia Galotti" in ihrem Werthe herabzudrücken. Wenn man, so sagt er (V, 389), einen zwar heilsamen, ja nothwendigen, aber wohlberechneten und auf Interesse gestützten esprit de corps als die Grundlage des Princips der weiblichen Ehre erkennt; so wird man dieser zwar die grösste Wichtigkeit für das weibliche Dasein und daher einen grossen relativen, jedoch keinen absoluten, über das Leben und seine Zwecke hinausliegenden und demnach mit diesem selbst zu erkaufenden Werth beilegen können. Demnach nun wird man den überspannten, zu tragischen Farcen ausartenden Thaten der Lukretia und des Virginius keinen Beifall schenken können. *Daher eben* hat der Schluss der „Emilia Galotti" nach Schopenhauer etwas so Empörendes, dass man das Schauspielhaus in völliger Verstimmung verlässt. Man möchte zunächst fast versucht sein, die letztere, aus Schopenhauer's „Aphorismen zur Lebensweisheit" entlehnte Stelle, als auf dem gewöhnlichen, empirischen Standpunkte bleibend und dessen Irrthum festhaltend, keineswegs — Schopenhauerisch im höchsten Sinne zu nennen, indem der pessimistische Verfasser der „Eudämonologie" in derselben von seinem eigentlichen metaphysisch-ethischen Standpunkte gänzlich abgehen zu müssen glaubt (V, 331). Und die eine eben angezogene abgünstige Bemerkung über die „Emilia Galotti" steht gerade in der sogenannten „Eudämonologie". Allein dieselbe Bemerkung findet man wie gesagt im neunzehnten Kapitel des zweiten Bandes der „Parerga und Paralipomena", „zur Meta-

[1]) S. *Köstlin*, Aesthetik. Seite 831.

[2]) Vgl. *Frauenstädt*, Einleitung zu I. Seite CXXVI. ff.

physik des Schönen und Aesthetik“ (VI, 473), also in einem Aufsatze *wiederholt*, dem, nach der Vorrede zur ersten Auflage des fünften Bandes, eigentlich im Hauptwerke eine Stelle würde gebührt haben.

Uebrigens ist es heutzutage bereits wie zum Herkommen in den gangbarsten literar-historischen Werken erstarrt, von der Schlusskatastrophe des Lessing'schen Trauerspieles, welche natürlich wiederum mit dem Vorwurfe des Stückes im innigsten Verbande steht, nicht anders, als ziemlich abfällig zu reden. Man sehe doch nur ein, was unheiliger Schablone sonst sattsam abholde Männer wie *Hillebrand*[1]) oder *Hettner*[2]) oder *Carriere*[3]) zur Sache sprechen. Uebrigens hegte schon *Schiller* in seinen späteren Jahren einen entschiedenen Widerwillen gegen die „Emilia Galotti“. Und *Goethe*, der die Tragödie anfänglich bis zu den Sternen erhoben hatte, empfindet schliesslich vor ihr nur den Respekt wie vor einer Mumie. Am allergrämlichsten jedoch hat *Friedrich von Schlegel* sich geäussert, indem er Lessing's Tragödie — „ein grosses Exempel der dramatischen Algebra“ heisst, „das nicht in's Gemüth dringt und nicht dringen kann, weil es nicht aus dem Gemüthe gekommen ist. Man muss es frierend bewundern und bewundernd frieren.“ *Grillparzer*[4]) weist darauf hin, dass Lessing mit dem Schlusse nur spät, und da mit einer Art Uebereilung zu Stande kam, und, dass er sich das ganze Stück deutlich gemacht habe, nur den Schluss nicht, und alsdann vielleicht merkte, wie er ein vortreffliches Schauspiel, aber ein schlechtes Trauerspiel ge-

---

[1]) Die deutsche Nationalliteratur im XVIII. und XIX. Jahrhundert von *Josef Hillebrand*. Dritte Aufl. von Karl Hillebrand in 3 Bdn. Gotha, F. A. Perthes, 1875. I, 238.

[2]) Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts von *Hermann Hettner* in 3 Theilen. Zweite Auflage. Braunschweig, Vieweg u. Sohn, 1872. III, 2, 538 ff.

[3]) Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit von *Moriz Carriere* in 3 Bdn. Leipzig, Brockhaus, 1873. V, 219—220.

[4]) Grillparzer's sämmtliche Werke, herausg. von *Heinrich Laube* und *Josef Weilen*. IX, 228 f.

schrieben hatte. Endlich spricht auch noch *Otto Ludwig*[1]) das harte Wort, der Ausgang des Stückes folge nicht aus der einfachsten Natur der Sache, sondern aus der Willkür des Autors.

Gegen diese, sowie gegen alle ähnlich gearteten Angriffe hat sich freilich schon Lessing selbst, gleichsam zum Voraus, am besten und eindringlichsten vertheidigt, wenn er in einem Briefe an Nicolai[2]) glaubt, dass „das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist, als ihr Leben, für sich tragisch genug und fähig genug ist, die ganze Seele zu erschüttern." Gegenüber der einmal gäng und gäbe gewordenen Ansicht, wie man Lessing's „Emilia Galotti" sonst beurtheilt, steht nun Schopenhauer's Ansicht — das liegt vor Allem klar zu Tage — ganz und gar auf eigenen Füssen. Die Bedenken, welche der Philosoph, ohne sich hinter Allgemeinheiten zu flüchten, klar, deutlich und unumwunden äussert, wurzeln zweifellos in einem Punkte seines eigenen Systems. Fraglich scheint mir bloss, ob sie diesem Punkte in jedem Betrachte entsprechen.

Schopenhauer sagt richtig (V, 409): Es giebt der wahren Uebel zu viele auf der Welt, als dass man sich erlauben dürfte, sie durch imaginäre, welche die wahren herbeiziehen, zu vermehren. Viel zu viel Werth auf die Meinung Anderer zu legen, ist aber ein allgemein herrschender Irrwahn: mag er nun in unserer Natur selbst wurzeln, oder in Folge der Gesellschaft und Civilisation entstanden sein. Jedenfalls übt er auf unser gesammtes Thun und Lassen einen ganz übermässigen und unserem Glücke feindlichen Einfluss, den wir verfolgen können, von da an, wo er sich in der ängstlichen und sklavischen Rücksicht auf das qu'en dira-t-on zeigt, bis dahin, wo er den Dolch des Virginius in das Herz seiner Tochter stösst (V, 376). Dass also die Tugend eines Mädchens mit ihrem Leben erkauft werde, mag Schopenhauer nicht leiden. Der Preis kommt ihm zu hoch vor. Abgesehen davon, dass der Philosoph dabei den goldenen Satz aus dem

[1]) *Otto Ludwig*, Shakespeare-Studien, herausg. von Moriz Heydrich. Leipzig, Knobloch, 1872. Seite 382.

[2]) S. XII, 128 der Ausg. von *Lachmann-Maltzahn*.

„Kaufmann von Venedig" vergisst: „Nichts ist doch gut, als nur beziehungsweise", entpuppt er sich mit diesem Urtheile nicht bloss als Verfasser der „Metaphysik der Geschlechtsliebe", sondern beinahe als *Noack's* „Meister Weiberfeind". Schopenhauer hält nämlich von der „Krone der Schöpfung", als der, nach ihm, inferioren Hälfte und dem „sexus sequior" (VI, 656) der Menschheit in Bausch und Bogen nicht eben Viel. Er sagt dem zarten Geschlechte bekanntlich so wenig Liebenswürdigkeiten nach, dass man unwillkürlich einstimmt, wenn *Reichlin-Meldegg*[1]) von Schopenhauer erklärt, Derselbe sei eine „urkräftige, geniale, physische und moralische Hagestolznatur". Ja, man beginnt hiebei zu zweifeln, dass Schopenhauer, wie man ihm ja nachrühmt, gleichsam ein verspäteter, und aus der Heimath verbannter Bewohner des alten Hindustan sei[2]). Indess Schopenhauer unterlässt doch an anderer Stelle (VI, 642) keineswegs, der Wahrheit die Ehre zu geben, indem er dem Weibe zuerkennt, dass es mehr Menschenliebe und Theilnahme an Unglücklichen zeige (vgl. IV_2, 215). Und das Mitleid, die Herzensgüte und Menschenliebe verherrlicht doch der Philosoph wie kein Zweiter — andere, geradezu zahllose Stellen nicht gerechnet — insbesondere durch das Gleichniss (III, 261): Wie Fackeln und Feuerwerk vor der Sonne blass und unscheinbar werden, so wird Geist, ja Genie, und ebenfalls die Schönheit überstrahlt und verdunkelt von der Güte des Herzens. Wo diese in hohem Grade hervortritt, kann sie den Mangel jener Eigenschaften so sehr ersetzen, dass man solche vermisst zu haben sich schämt. Sogar der beschränkteste Verstand wie auch die groteske Hässlichkeit werden, sobald die ungemeine Güte des Herzens sich in ihrer Begleitung kund gethan, gleichsam verklärt, umstrahlt von einer Schönheit höherer Art, indem jetzt aus ihnen eine Weisheit spricht, vor der jede andere verstummen muss. — Sollte es im Hinblick auf diesen, gewiss ebenso wahren als schönen Ausspruch, sowie mit Rücksicht darauf, dass das Weib eben das bessere Herz

[1]) *Karl Alexander* Freiherr von *Reichlin-Meldegg*, System der Logik. Wien, Braumüller, 1870. I, 270.

[2]) S. die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts von *Georg Brandes*. Berlin, Duncker, 1872 f. I, 271 und 274.

vertritt, so ganz unmöglich sein; oder sollte es sich nicht vielmehr mit der vollen Ueberzeugungskraft eines logischen Schlusses, demnach mit zwingendster Nothwendigkeit, aus Schopenhauer's eigenen Worten ergeben, dass das Weib seinem Daseinswerthe nach eine in jeder Richtung gleich hohe Stellung beanspruchen darf wie der verständigere Mann?[1]) Wie so kommt es nun, dass es der Philosoph völlig in der Ordnung findet (V, 591), wenn die zwei grossen dramatischen Dichter der neueren Zeit, jeder zweimal, die *Männerehre* zu ihrem Thema genommen haben — *Shakespeare* im „Othello" und im „Wintermärchen", *Calderon* in: „der Arzt seiner Ehre" und in: „Für geheime Schmach geheime Rache" —, und dass Schopenhauer nur fünfzig Zeilen von der zuletzt angezogenen Stelle, bezüglich der „Emilia Galotti" Lessing's so hart und missgünstig urtheilt; ja, da für die Reinheit ihrer Seele, für die jungfräuliche Unbeflecktheit ihr Leben selbst in die Schanze geschlagen wird, Diess nahezu für eine Schrulle, für eine Ueberspanntheit ansieht? Oder nach welcherlei Begriffen von Gerechtigkeit sollte denn eigentlich die Ehre des Weibes mit der des Mannes nicht auf vollkommen gleicher Stufe stehen können?[2]) Einen Sinn würde Schopenhauer's Einwurf allerdings dann erhalten, wenn sich aus der Lessing'schen Tragödie selbst irgendwie der Beweis erbringen liesse, Emilia habe den Prinzen geliebt und mit Appiani lediglich eine, vorher weiter nicht erwogene Konvenienzheirath geschlossen, während ihr die wirkliche Herzensneigung erst durch die Annäherung des Verführers, als bereits Alles zu spät war, klar geworden sei. Es ist Diess eine Voraussetzung, welche unter Anderen *Max Neumann*[3]) sehr zähe festhält.

Jedoch glücklicher Weise deutet Lessing selbst mit unzweideutigen Worten darauf hin, dass er die Gestalt Emiliens keinesfalls *so* verstanden wissen wolle, indem er ebenfalls an Nicolai schreibt, die Rolle der Emilia erfordere gar keine Kunst; naiv und natürlich spielen könne ein junges Mädchen ohne alle Anweisung. Schlummerte also wirklich

[1]) Vgl. *Emerich du Mont*, das Weib. Leipzig, Brockhaus, 1879. S. 125 ff.
[2]) S. *Hegel*, Philosophie des Rechtes, Seite 173.
[3]) Das Tragische, Seite 262.

ein Funken der Liebe zu Hettore Gonzaga in Emilien, so würde man Schopenhauern wohl beipflichten müssen. Denn Schopenhauer hat ganz Recht, kein Mensch kann umhin, der Sexualehre zum Trotz beispielsweise mit dem Klärchen des „Egmont" zu sympathisiren (V, 389). In diesem Falle ist es aber eben, wie der grosse Dichter allüberall betont, einzig und allein die Macht der Liebe, welche etwaige Bedenken wegen Ehrbarkeit oder Schicklichkeit, selbst in der leisesten Weise nicht einmal aufsteigen lässt. So bedenklich dann auch immer die Aehnlichkeit Emiliens mit der Shakespeareschen Königin Anna auffiele, welche am Sarge ihres gemordeten Gatten sich vom Mörder desselben freien lässt, oder gar mit jener, durch die Weltliteratur wandernden „treulosen Wittwe", über die *Eduard Grisebach* ein ganzes Buch[1]) schrieb: im Namen der Liebe müsste man Emiliens Handlung verzeihen; und dann würde man auch des Vaters Todesstoss unmenschlich, barbarisch finden dürfen. Wenn Emilie dagegen jene vielangefochtenen Worte spricht (V. Akt, 9. Scene): „Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heisst, ist Nichts; Verführung ist die wahre Gewalt! — Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut, als Eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für Nichts. Ich stehe für Nichts gut. Ich kenne das Haus Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; — und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten. — Der Religion? Und welcher Religion? — Nichts Schlimmeres zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluth und sind Heilige! — Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch" — — — so bin ich meines Ortes sehr, sehr weit davon entfernt, dieses, in seiner unvergleichlichen Treuherzigkeit tief rührende Geständniss, dem sich höchstens noch die Naivetät einer Nausikaa oder Antigone an die Seite stellen darf, etwa mit Grillparzer[2]) „widerlich" zu heissen. Ja, der kühne Entschluss mädchenhafter Selbst-

[1]) Die treulose Wittwe, chinesische Novelle und ihre Wanderung durch die Weltliteratur von *Eduard Grisebach*. Wien, Rosner.

[2]) a. a. O. IX, 228.

überwindung flicht im Gegentheil den Kranz überirdischer Erhabenheit um die reine Stirne dieser Jungfrau. Es ist eine Verneinung des Willens zum Leben, welche den Himmel verdienen will, ohne die Blumen der Erde (M, 311), deren Duft allerdings ihr Hirn zu betäuben droht, auch nur eines Blickes zu würdigen. Daraus möchte auch wohl unwiderleglich erhellen, dass doch Mehr auf dem Spiele steht, als die sogenannte „anatomische Unschuld" Emiliens, wie *Börne*[1]) cynisch sagt. Man wird sich demnach aus dem Grunde der Seele der Ausführung *Adolf Stahr's*[2]) anschliessen, und gerade nach der eben angedeuteten Scene mit diesem Gelehrten dafürhalten, dass der Dichter nicht im Traume an eine Liebe zum Prinzen gedacht hat; wie ja demselben Stahr andererseits jene Worte ebenfalls als Ausfluss tiefster Poesie erscheinen. Der Verlust des Geliebten — Diess etwa der weitere Gedankengang bei *Stahr* — macht Emilien die Idee an den eigenen Tod so geläufig, dass sie weit eher daran denkt, die künftige Gefahr für ihre Unschuld zu übertreiben, als die leiseste Klage über ihren Verlust laut werden zu lassen[3]). Auch *James Sime*, der neuste Beurtheiler Lessing's, weist die Annahme einer geheimen Leidenschaft Emilia's zu dem Prinzen mit richtigem Gefühle zurück und will lieber einen Fehler in der Komposition zugeben, als dass er wagen möchte, um den Dichter gegen diesen Vorwurf zu schützen, ihn dem viel grösseren auszusetzen, den Charakter Emiliens in einem falschen Lichte und in einem grellen Widerspruch mit sich selbst gezeigt zu haben."[4]) Emilia Galotti sollte demnach ein Opfer der Brutalität und des wohllüstigen Raffinements werden gegen ihre reinere Erkenntniss, wider ihr „besseres Bewusstsein", und des Prinzen beabsichtigte That ist Verneinung des fremden Willens (M, 272): Diess im Bilde einer Tragoedie zu zeigen, hat zunächst und zumeist in

[1]) Gesammelte Schriften. Wien, Tendler. 1868. IV, 141.

[2]) In seinem Werke über Lessing. 5 Aufl. der Volksausg. Berlin, Guttentag, 1868. 2 Bde. II, 130.

[3]) a. a. O. Seite 134 und 135.

[4]) So nach *Karl Biedermann* in „Nord und Süd", September 1878, Seite 326—327; in dem von *Adolf Strodtmann* frei bearbeiteten Lebensbilde des Engländers: „Lessing, his life and writings (Berlin, Hofman und Ko., 1879. Seite 286—292) kann ich nachträglich Nichts davon finden.

Lessing's Absicht gelegen. Gerade desshalb erscheint diese Schöpfung als eine wahre, den ganzen Fluch unseres Daseins, das ganze, für sich rettungs- und trostlose Unheil seiner Verwicklungen zum Ausdruck bringende Tragödie: ein Werk des Genius.[1])

Als Leser des Aeschylos musste Schopenhauer überdem wissen, dass hier, in Lessing's Trauerspiele, wie vor zwei Jahrtausenden und mehr in den „Hiketiden" des griechischen Shakepeare, die Tragik des weiblichen Geschlechtes vergebens nach Luft und Athem ringt.[2]) Ja, Lessing's Emilia und des Aeschylos Danais kämpfen für ein und dieselbe Sache: für die Heiligkeit des Familienheerdes, dessen reine Flamme die unbefleckte Herzensflamme ist der Mutter und Gattin,[3]) — sie, die auch der Philosoph des Pessimismus kühl zwar und nüchtern, jedoch immerhin vollkommen treffend zu charakterisiren weiss (N, 378—380). Erkennt es schliesslich Schopenhauer in andern Trauerspielen mit Liebeshändeln wie in „Romeo und Julie", „Don Karlos", „Wallenstein", „Braut von Messina", und dgl. m. für gut und ächt tragisch, dass, indem die Zwecke der Gattung vereitelt werden, die Liebenden, welche deren Werkzeug waren, zugleich untergehen (III, 635): — was hätte da, zumal Appiani bereits todt ist, Emilia noch auf dieser Welt zu suchen? Ihr Tod erscheint sonach, ethisch wie ästhetisch, nothwendig und unerlässlich. Und, dass gar des Vaters Hand „die Rose bricht, ehe der Sturm sie entblättert", dünkt mich, eben von Schopenhauer'schem Standpunkte, naheliegend genug, insoferne Odoardo, als die stärkere Objektivation des Willens zum Leben und somit gewissermaassen als die entschlossenere Rechte der Tochter aufgefasst wird.[4]) Indem Letztere aber die Welt abschüttelnd gewinnt, was hinter diesem wirrnissvollen Dasein steckt (II, 479), meidet sie, eine buchstäblich mackel-

---

[1]) *Daumer*, Meine Conversion. Seite 249.

[2]) *Johannes Oberdick*, die Schutzflehenden des Aeschylos Berlin, Guttentag, 1869. Seite 10

[3]) *Klein*, Gesch. des Dramas I, 220.

[4]) *Vgl. Heinrich Motz*, Lessing's Bedeutung für das deutsche Drama. Basel, Schweighäuser, 1872. Es freut mich, in dieser Schrift, Seite 41, einer ähnlichen Auffassung zu begegnen.

lose Ueberwinderin, den schwachen Rest eines sittlichen Vorwurfes, welchen man wider sie erheben könnte, als habe sie das letzte mürbe Band des Lebens selbst zerrissen (II, 452): diese Sünde musste auf sich nehnem, der, als ihr Erzeuger, auch die Verpflichtung hatte, seiner Tochter höchstes Gut zu erhalten. Wie ich denn aus den angeführten Gründen sehr geneigt bin, mit *Gervinus*[1]) zu glauben, dass diess Alles Lessing's „Emilia Galotti" *vielleicht zum tragischsten sämmtlicher deutschen Trauerspiele* mache: so halte ich mich andererseits gleichfalls von der Grundlosigkeit jener Entrüstung überzeugt, welche sich Schopenhauer hier eingeredet hat. Bei Emilie handelt es sich um ihre wirkliche freie Willensbestimmung, um das **esse**, nicht um das **operari**: nur im Tode vermag sie zu finden, was ihr das Leben neidig vorenthält — *damit sollte im Grunde Alles gesagt sein.*

IV.

Charaktere und Handlung der Tragödie. — Gesetz des „tragischen Monismus." — Die Schicksalstragödie. — Die „poetische Gerechtigkeit."

Dass so manche Winke und Andeutungen, welche Schopenhauer für die Tragödie gegeben hat, erst in der Ethik ihre eigentlichste Begründung finden, sowie sie durch dieselbe erst ihre wahre Vertiefung und ihr volles Verständniss erhalten, konnten wir bisher aus verschiedenen Anlässen wahrnehmen. Nirgend indess gilt Diess uneingeschränkter, als bezüglich der Schopenhauer'schen Lehre vom *Charakter*, welcher in einer Theorie des Trauerspieles, unter den Bestandtheilen des letztern, den zweiten Platz einnimmt. An Erläuterungen und Erörterungen, welche hieher bezogen werden können, sind Schopenhauer's Schriften ungemein reich. Weiss man anders die Worte zu wägen, nicht zu

[1]) *G. G. Gervinus*, Geschichte der deutschen Dichtung. Leipzig, Engelmann, 1871—1874. IV, 452 der fünften Auflage.

zählen, so zeigt sich daselbst in dem erwähnten Betrachte neben erschöpfender Entwicklung der Grundbegriffe eine überraschende, ja bewundernswerthe Fülle des Details, die nach allen Seiten hin Licht zu verbreiten sucht. Man hat geklagt, dass die Darstellung der Poetik des Aristoteles περὶ τὰ ἤθη knapp und kümmerlich sei,[1]) ohne zu erwägen, dass sich ja aus anderen Schriften erkleckliche Ergänzungen vornehmen lassen[2]); bei Schopenhauer wird man einen ähnlichen Vorwurf vielleicht schon aus dem Grunde unterdrücken müssen, weil das erste grössere Werk, welches gänzlich auf Schopenhauer fusst, eine *Charakterologie*[3]) ist.

Schopenhauer legt bekanntlich das unumwundene Geständniss ab, dass er das Beste seiner eigenen Entwicklung, nächst dem Eindrucke der anschaulichen Welt, sowohl dem der Werke *Kant's*, als dem der heiligen Hindu und dem Platon verdanke (II, 493). Insbesondere aber wurzeln Schopenhauer's gesammte Ausführungen, welche den Charakter betreffen, in der berühmten *Kant'schen Unterscheidung* des *intelligiblen* und *empirischen* Charakters.[4]) Wie billig preist denn auch Schopenhauer den Königsberger Philosophen vor allen Uebrigen; die Grösse Kant's, dessen Systeme sein eigenes Lehrgebäude so manchen Baustein entnommen hat[5]), feiert er an geradezu zahllosen Stellen. Kant ist Schopenhauern vielleicht der originellste Kopf, den jemals die Natur hervorgebracht hat (V, 183) und ihr seltenstes Werk, ein einziger Geist aus so vielen hundert Millionen, dem die Welt unvergessliche Wahrheiten verdankt (IV_1, XXII), neben Goethe der gerechte Stolz der deutschen Nation (IV_2, 84) und Kant's Philosophie das späte Meisterstück des mensch-

[1]) Vgl. *Josef Hubert Reinkens*, Aristoteles über Kunst. Wien, Braumüller, 1870. Seite 242.

[2]) S. *Vahlen*, Beiträge zu Aristoteles' Poetik. II, 40.

[3]) Das bereits erwähnte Buch *Bahnsen's*.

[4]) S. III, 374 ff. der *Hartenstein*'schen Ausgabe Kant's.

[5]) Vgl. *Ludwig Chevalier's* ausgezeichnete Schrift: die Philosophie Arthur Schopenhauer's in ihren Uebereinstimmungs- und Differenzpunkten mit der Kantischen Philosophie. Programm des *Prager* Gymnasiums auf der Kleinseite, 1870. Vgl. auch: *Th. Ribot*, la philosophie de Schopenhauer. Paris, Baillière, 1874. Seite 20 ff.

lichen Tiefsinnes (IV_2, 183); die, ihm, Kanten, ausschliesslich eigene Betrachtungsweise lässt sich nach Schopenhauer (V, 184) beschreiben als der entfremdetste Blick, der jemals auf die Welt geworfen worden, und als der höchste Grad der Objektivität. Nicht ohne starke Scheu (I, 93) wagt es der Philosoph des Pessimismus, Einwendungen vorzubringen gegen die Lehre jenes grossen Mannes (IV_2, XXV), dessen Tiefsinn er bewundernd verehrt und dem er so Vieles und Grosses verdankt, dass der Geist Kant's in Homer's Worten [1]) zu Schopenhauer sagen kann:

„Auch entnahm ich den Augen die Finsterniss, welche sie einschloss (ἄχλυν δ'αὐ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἕλον, ἣ πρὶν ἐπῆεν)."

Denn nur von diesem, der Natur blos einmal gelungenen Geiste lässt sich füglich behaupten, er habe seine eigenen Tiefen beleuchtet (IV_1, 7). An Kant richtet Schopenhauer auch (VI, 693) den folgenden tiefempfundenen, leider aber unvollendet gebliebenen Nachruf:

Ich sah Dir nach in Deinen blauen Himmel,
Im blauen Himmel dort verschwand Dein Flug.
Ich blieb allein zurück in dem Gewimmel,
Zum Troste mir Dein Wort, zum Trost Dein Buch. —

Da such' ich mir die Oede zu beleben
Durch Deiner Worte geisterfüllten Klang:
Sie sind mir alle fremd, die mich umgeben,
Die Welt ist öde und das Leben lang.

Zum Schönsten und Tiefgedachtesten aber, was selbst dieser grosse Geist, ja, was Menschen jemals hervorgebracht haben, gehört Kant's Darstellung von dem Verhältniss zwischen dem intelligiblen und empirischen Charakter (IV_2, 95). Sie sowie die Lehre von der Idealität des Raumes und der Zeit (IV_2, 267), welche in ihrer Begründung an Tiefsinn und Besonnenheit Alles, was je dagewesen, weit übertrifft (II, 496), sind die zwei grossen Diamanten in der Krone des Kantischen Ruhmes, der nie verhallen wird (IV_2, 176, vgl. V, 105).

Hieraus ergiebt sich leicht, dass somit auch Schopenhauer's Charakterologie die Kantischen Erklärungen um so mehr voraussetzt, als sich der Philosoph des Pessimismus

[1]) Ilias *E*, 127.

selber einen Kantianer nennt, — einen Kantianer allerdings, der Kant's Lehre zu Ende denke (V, 144 und II, XXIV)[1]). Indem er dann noch insbesondere nachdrücklich bekennt, dass er den Unterschied zwischen intelligiblem und empirischem Charakter ganz und gar beibehält (II, 341 und IV_2, 82), erübrigt hier zuvörderst die Beantwortung der drei folgenden Fragen:

Was ist Charakter überhaupt? Was der intelligible und der empirische Charakter insbesondere?

Der Charakter ist nach Schopenhauer (IV_2, 95) die empirisch erkannte, beharrliche und unveränderliche Beschaffenheit eines individuellen Wollens. Die speciell und individuell bestimmte Beschaffenheit des Willens, vermöge deren seine Reaktion auf dieselben Motive in jedem Menschen eine andere ist, macht mithin Das aus, was man dessen Charakter nennt (IV_2, 48). Diese Definitionen zeichnen sich freilich durch unmittelbare Allgemeinverständlichkeit nicht aus wie etwa die bekannte *Herbart*'sche: „Der Charakter eines Menschen ist Das, was er will, verglichen zu Dem, was er nicht will"[2]). Indessen auch bei Schopenhauer heisst es ein andermal (III, 680): Der Charakter ist das eigentliche Grundwollen des Menschen. Letztere Begriffsbestimmung lässt an Einfachheit und Deutlichkeit kaum mehr Etwas zu wünschen übrig, wie man denn auch die Aehnlichkeit zwischen Herbart's und Schopenhauer's hier zusammengestellten Definitionen schwerlich wird verkennen können. Aehnlich deutet übrigens bereits Aristoteles: *ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν*[3]), d. h. es ist aber Charakter Dasjenige, was die Willensrichtung kundgiebt. Sehr treffend sagt auch in besonderem Hinblick auf das hiesige Thema *Hegel:* „Das dramatische Individuum muss an sich selber durch und durch lebendig, eine fertige Totalität sein, deren Gesinnung und *Charakter* mit ihrem Zweck und Handeln übereinstimmt.

---

[1]) Vgl. auch die Schopenhauer'sche Philosophie in ihren Grundzügen dargestellt und kritisch beleuchtet von *Karl G. Bähr.* Dresden, Kuntze, 1857. Seite XII–XIII.

[2]) *Herbart*, allgemeine Pädagogik, Seite 299.

[3]) Poetik. VI. Kap. 1450 b 7 ed. *Vahlen.* Vgl. *Vahlen*, Beiträge I, 21 und II, 32 ff.

Hiebei macht die Breite partikulärer Charakterzüge nicht die Hauptsache aus, sondern die *durchdringende Individualität*, welche Alles zu der Einheit, die sie selber ist, zusammenfasst, und diese Individualität im Reden wie im Handeln als den einen und gleichen Quellpunkt darthut, aus welchem jedes besondere Wort, jeder einzelne Zug der Gesinnung, That und Weise des Benehmens entspringt" [1]).

Gleichwie nun ferner der ganze Baum nur die stets wiederholte Erscheinung eines und desselben Triebes ist, der sich am einfachsten in der Faser darstellt, und in der Zusammensetzung zu Blatt, Stil, Ast, Stamm wiederholt und leicht darin zu erkennen ist: so sind alle Thaten des Menschen nur die stets wiederholte, in der Form etwas abwechselnde Aeusserung seines intelligiblen Charakters, und die aus der Summe derselben hervorgehende Induktion giebt seinen empirischen Charakter. Ersterer ist also insbesondere der Wille als Ding an sich, sofern er in einem bestimmten Individuum in bestimmtem Grade erscheint; Letzterer aber diese Erscheinung selbst, sowie sie sich in der Handlungsweise der Zeit nach, und schon in der Korporisation dem Raume nach darstellt (II, 341). In unübertrefflicher, bedeutungsvoller Kürze sagt Schopenhauer an einer andern Stelle (II, 433): *Der Lebenslauf wirkt das Bild des empirischen Charakters, dessen Original der intelligible ist.*

Man kann diese Kantische Lehre, an welche sich die Einsicht vom Zusammenbestehen der Freiheit mit der Nothwendigkeit knüpft (IV_2, 82), mit einer allgemeinen Wahrheit in Verbindung setzen, als deren bündigsten Ausdruck Schopenhauer einen von den Scholastikern öfter ausgesprochenen Satz ansieht: „*operari sequitur esse.*" D. h. jedes Ding in der Welt wirkt nach Dem, wie es ist, nach seiner Beschaffenheit, in welcher daher alle seine Aeusserungen schon potentiâ enthalten sind, actu aber eintreten, wann äussere Ursachen sie hervorrufen; wodurch denn eben jene Beschaffenheit selbst sich kundgiebt. Diese ist der *empirische Charakter*; hingegen dessen innerer, der Erfahrung nicht zugängliche letzte Grund ist der intelligible Charakter, d. h.

[1]) *Hegel*, Aesthetik III, 505.

das Wesen *an sich* dieses Dings. Der Mensch macht hierin keine Ausnahme von der übrigen Natur: auch er hat seinen unveränderlichen Charakter, der jedoch ganz individuell und bei Jedem ein anderer ist. Dieser ist eben empirisch für unsere Auffassung, aber gerade desshalb nur *Erscheinung*: was er hingegen seinem *Wesen* an sich selbst nach sein mag, heisst der *intelligible Charakter* (IV_2, 176—177, vgl. III, 192).

Schon aus dem Letzteren möchte sich für den dramatischen Dichter überhaupt wie für den Tragiker insbesondere der Wink abnehmen lassen, die *ausserordentliche Ungleichheit* der *Charaktere* zu beachten und wohl festzuhalten. Es wird wenige Punkte der Lehre Schopenhauer's geben, welche der Philosoph so nachhaltig immer wieder hervorholt; wenige, auf die er gleich häufig zurückkommt. Die ursprüngliche Verschiedenheit der Individuen ist unermesslich, und zwar im Moralischen wie im Intellektuellen (N, 395). Welch' unzählige Abstufungen von dem Intellekte des Genies bis zu dem, der sich dem Blödsinn nähert (vgl. III, 315)! Die Verschiedenheit der ganzen Art des Daseins, welche die Extreme der Gradation der intellektuellen Fähigkeiten zwischen Mensch und Mensch feststellen, ist so gross, dass die zwischen König und Taglöhner dagegen gering erscheint (III, 319). Nun kann man aber annehmen, der moralische Unterschied der Charaktere komme dem der intellektuellen Fähigkeiten gleich, *was Viel sagen will*, und beide seien ohne Vergleich grösser, als die körperliche Verschiedenheit zwischen Riese und Zwerg, Apollon und Thersites (IV_2, 48. Vgl. III, 687 f. und N, 304—305). Denn — um bloss die Hauptlinie in der ethischen Klassifikation der Charaktere zu ziehen (IV_2, 202) — Menschen giebt es, in denen schon der Anblick Anderer sogleich ein feindliches Gefühl aufregt, indem ihr Innerstes ihnen zuruft: „*Nicht ich!*“ Und wieder giebt es Solche, bei welchen jener Anblick sogleich freundliche Theilnahme erregt, so dass ihr Inneres sagt: „*Ich noch einmal*“ (vgl. IV_2, 265 ff.). Wer davon erfüllt ist, wird zuverlässig Keinen verletzen, Keinen beeinträchtigen, Keinem wehe thun, vielmehr mit Jedem Nachsicht haben, Jedem verzeihen, Jedem helfen, so viel er vermag, und alle seine Handlungen

werden das Gepräge der Gerechtigkeit und Menschenliebe tragen (IV_2, 236). Zwischen diesen beiden Extremen liegen indess, wie bemerkt, unzählige Grade (VI, 245), so zwar, dass es Einen wundern, wohl gar betrüben könnte, dass der so unermessliche Unterschied zwischen Menschen höherer und niederer Art nicht hingereicht hat, zwei Species zu konstituiren (N, 352).

Man vermöchte wohl zu fragen, wie tief im Wesen an sich der Welt die Wurzeln der Individualität gehen (III, 737); — zu fragen ferner, woher bei der Identität der metaphysischen Einheit des Willens, als Dinges an sich, die himmelweite Verschiedenheit der Charaktere: die hämische, teuflische Bosheit der Einen, die desto greller abstechende Güte der Andern. Wodurch waren Jene Tiberius, Kaligula, Karakalla, Domitian, Nero, und Diese die Antonine, Titus, Hadrian, Nerva u. s. w. (N, 397)? Darauf liesse sich, sagt Schopenhauer (III, 737), allenfalls antworten: jene Wurzeln gehen so tief wie die Bejahung des Willens zum Leben; wo die Verneinung eintritt, hören sie auf: denn mit der Bejahung sind sie entsprungen. Und ein andermal (VI, 245) bekennt Schopenhauer, dass diese *Apriorität des moralischen Charakters* ein grosses Problem, ja ein Mysterium ist. Hindu und Buddhaisten lösen es dadurch, dass sie sagen: „es ist die Folge der Thaten des vorhergegangenen Lebenslaufes." Diese Lösung ist zwar die älteste, auch die fasslichste und von den Weisesten der Menschheit ausgegangen: sie schiebt jedoch nur die Frage weiter zurück. Eine befriedigendere wird dennoch schwerlich gefunden werden (III, 606 f.). — Vielleicht wird nach mir Einer den Abgrund der Betrachtung, der sich da vor uns eröffnet, beleuchten und erhellen, so weiss Schopenhauer (N, 398) doch wieder zu trösten.

Uebrigens gehört die erschöpfende Behandlung des angeregten Themas ohnediess in die Ethik, ja in die Metaphysik. Und ich habe seiner hier nur beiläufig erwähnt, um desto eindringlicher darauf hinzuweisen, dass auch der Tragiker, als poetischer Nachbildner des wirklichen Lebens, verschiedenst gestalteter Charaktere bedarf, wie ja *Shakespeare*, der Schöpfer von an die tausend dramatischen Individuen, das eine in dem andern häufig genug kaum wiedererkennen lässt.

Wie aber der Botaniker aus dem unendlichen Reichthum der Pflanzenwelt eine einzige Blume pflückt und sie dann zerlegt, um uns die Natur der Pflanze überhaupt daran zu demonstriren; wie der Dichter im Allgemeinen aus dem endlosen Gewirre des überall in unaufhörlicher Bewegung dahineilenden Menschenlebens eine einzige Scene, ja oft nur eine Stimmung und Empfindung herausnimmt, um uns daran zu zeigen, was das Leben und Wesen der Menschen sei: so sehen wir auch die grössten Geister, *Shakespeare* und *Goethe*, es ihrer nicht unwürdig erachten, ein nicht einmal hervorragendes Individuum in seiner ganzen Eigenthümlichkeit bis auf das Kleinste herab mit grösster Genauigkeit und ernstem Fleisse uns darzustellen und zu veranschaulichen (VI, 453), weil ja jedes in der gränzenlosen Welt gänzlich verschwindende und zu Nichts verkleinerte Individuum dennoch sich zum Mittelpunkt der Welt macht (II, 392). Wem fielen hier nicht die „*Domino's der Welt*" (VI, 226) ein — die Fabrikwaare der Natur, mit welcher die Letztere so freigebig ist, wie der Schmied mit den umhersprühenden Eisenschlacken (VI, 633) — oder wem nicht jene typischen Charakternullen, die trotz der erschreckenden Hohlheit ihres Innern von Shakespeare gleichwohl in den denkbar schärfsten Umrissen ihres Nichts durchbohrenden Gefühls an den Pranger der Bühne gestellt werden, — Rosenkranz und Güldenstern, denen Hamlet traut, wie den Nattern? „Dieses leise Auftreten, dieses Schmiegen und Biegen, diess Jasagen, Streicheln und Schmeicheln, diese Behendigkeit, diess Schwenzeln, diese Allheit und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit, wie kann sie nur durch einen einzigen Menschen ausgedrückt werden? Es sollten ihrer wenigstens ein Dutzend sein, wenn man sie haben könnte; denn sie sind bloss in Gesellschaft Etwas, sie sind die Gesellschaft und Shakespeare war sehr bescheiden und weise, dass er nur zwei solche Repräsentanten auftreten liess"[1]). Es liesse sich insbesondere noch die Fülle der Personen zweiten Ranges in Shakespeare's „Cäsar" zum Vergleiche heran-

[1]) Ewig giltige Worte *Goethe's*. S. Wilhelm Meister's Lehrjahre, V. Buch, 5 Kapitel.

ziehen, zumal hier die ungemeine Schärfe der Charakteristik selbst bei solchen Personen deutlich in's Auge springt, die, wie Cicero und Lepidus, nur ganz flüchtig an uns vorübergleiten [1]). So bleibt es denn ein hoher und niemals genug zu würdigender Vorzug Shakespeare'scher Kunst, dass nicht bloss die Helden des Dichters sowie die in zweiter Linie betheiligten Träger der Handlung, sondern ganz ebenso auch jede der Nebenfiguren, bis herab zu den blossen Anhängseln der Pagen, Bedienten und Mägde u. s. w., lebensvoll, individuell, oft nur mit wenigen Strichen, aber immer bestimmt charakterisirt erscheint und ihren Platz nicht nur ausfüllt, sondern auch immer am rechten Platze steht [2]). Dasselbe gilt von Goethe, beispielsweise von den Brüsseler Bürgern im „Egmont", deren Jeder, der Krämer, der Schneider, der Seifensieder, der Zimmermann, aus dem engen Winkel seiner Handwerkszelle, die Welt in anderer und eigenartiger Beleuchtung erblickt. Besonders lehrreich dünkt mich dann noch der dritte Aktschluss des „Götz". Sehr gut sagt *Hermann Grimm* [3]): „Mit wie erschütternder Kürze ist hier in den Charakteren der beiden Knechte die Gemeinheit, die Feigheit und die Grossartigkeit Derselben gezeichnet! Erst fangen sie an, sich zu zanken, wer das beste Stück des Rüstschrankes für sich haben solle; dann macht der Eine, dem die Knie zu zittern beginnen, sich davon, während der Andere zu seinem Herrn hinabstürzt. Nur ein grosser Dichter kann mit so Wenigem den tiefsten Inhalt menschlicher Seelen klar legen." Mit einigem Rechte gehören indessen schon die Alten her. Vom Wächter auf dem Dache des Atridenpalastes in Aeschylos' „Agamemnon" deutet bereits Lessing [4]) Aehnliches an. Noch schärfer hebt sich die ganze Physiognomie der Amme Kilissa in den „Koephoren" des-

[1]) S. Shakespeare und die neueste Kritik von *Wilhelm Wagner*. Hamburg, Nolte, 1874. Seite 98.

[2]) S. *Hermann Ulrici*, Shakespeare's dramatische Kunst. Dritte Anflage. Leipzig, Weigel, 1874. I, 390

[3]) Goethe. Vorlesungen von *Hermann Grimm*. 2 Bde. Berlin, Hertz, 1877. I, 145.

[4]) Lachmann-Maltzahn'sche Ausg. XI, B, 339. Vgl. auch *K. H. Keck* in s. Ausgabe von Aeschylos' Agamemnon. Leipzig, Teubner, 1863. Seite 24.

selben Dichters von der der Hauptpersonen ab, und *Oswald Marbach*[1]), welcher die Amme der Shakespeare'schen „Julia" mit Kilissa vergleicht, meint, dass in dieser Zeichnung selbst der Schwerhörigste die individualisirende Darstellung in Vorstellungen und Ausdrucksweise unmöglich verkennen kann. Insbesondere jedoch gehört der Wächter der „Antigone" des Sophokles hieher. Wie ist doch diese ganze Gestalt so derb und urwüchsig, so förmlich mit Händen zu greifen in der Treue ihrer Alltagsmässigkeit! *Gottfried Hermann*[2]) hält freilich entgegen, der Dichter gehe damit zu weit in der Wahrheit auf Kosten der Schönheit; aber Hermann hat sich bei diesem Vorwurfe schwerlich des britischen Dichters besonnen.

Während also der Poet die Kenntniss des Menschen überhaupt haben soll (N, 367), so verwandeln sich grosse Dichter ganz in jede der darzustellenden Personen und sprechen aus jeder derselben wie Bauchredner, jetzt aus dem Helden und gleich darauf aus dem jungen, unschuldigen Mädchen, mit gleicher Wahrheit und Natürlichkeit — indem dabei der Dichter gänzlich hinter seinen Gestalten verschwindet[3]) —; so wieder Shakespeare und Goethe (III, 495). Wie lieblich sticht beispielsweise die Schüchternheit Katharina's von Frankreich bei der Werbung Heinrich des Fünften ab gegen des Letzteren freie und schon durch die Feuerprobe gestählte Männlichkeit[4])! Wie so ganz anders muthet die Liebe Romeo's an zu der Julia's gehalten[5])! Wie verschieden ist nicht trotz aller gleichmässigen Zartheit Ferdinand's und Miranda's Herzenssprache im „Sturm"! Welch' furcht-

[1]) Die Oresteia des Aeschylos. Seite 340.

[2]) S. Aristotelis de arte poetica liber cum commentariis *Godofredi Hermanni*. Leipzig, Fleischer, 1802. Seite 258: Sophocles in Antigona cum aliquo pulcritudinis damno custodem finxit vilem atque abiectum. Vgl., was dagegen *August Jacob* in s. Ausgabe der Soph. Antigone (Berlin, Dümmler, 1849. Seite 58) und *Karl Wex* in den Prolegg. s. Edition (Soph. Antigona in 2 Bdn. Leipzig, Vogel, 1829. I, 83) vorbringen.

[3]) *Otto Ludwig*, Shakespearestudien, Seite 326.

[4]) Vgl. *Friedrich Kreyssig*, Vorlesungen über Shakespeare. 2. Auflage, 2 Bde. Berlin, Nicolai, 1874. I, 225—226.

[5]) S. *Vincenz Knauer*, Shakespeare als Philosoph der sittlichen Weltordnung, Seite 131 ff.

barer Gegensatz zwischen Othello's Zorneslava und Desdemona's engelhafter Geduld! Natürlich sind Diess nur ein Paar Beispiele aus Shakespeare, wo man deren allermindestens einige Dutzende aufzuzählen vermöchte. Und Goethen betreffend welche Fülle verzehrender Rührung strömt doch das hingebende Vertrauen Klärchens aus neben Egmont's fast sträflicher Sorglosigkeit! (Vgl. VI, 473.) Man hat, indem man die Vorzüge Schiller's und Goethe's klarstellte, vielfach [1]) hervorgehoben, dass Jenem vornehmlich die Zeichnung der Männer glücke, während Dieser in der Darstellung der Frauen nicht zu überbieten sei. So sagt *Jakob Grimm:* „Mit Grethchen, Käthchen, der Mignon und Ottilie lässt sich Nichts bei Schiller vergleichen, der hoch die Würde der Frauen sang, wogegen Goethe's Egmont, Brackenburg, Meister, Eduard schwächere Naturen sind, als Wallenstein und Tell." Diesem Urtheile wird der Unbefangene völlig beistimmen müssen. Es bleibt aber noch hervorzuheben, dass Shakespeare weder in der Schöpfung seiner männlichen Gestalten grösser war, als in der seiner weiblichen Personen, noch auch umgekehrt, sondern dass er eben in Beidem einzig dasteht. Und wenn *Jameson* steigernd aufzählt: „die Liebe, die so keusch und edel in Portia, so ätherisch zart und furchtlos in Miranda, so süss vertrauend in Perdita, so tändelnd zärtlich in Rosalinde, so beständig in Imogen, so hingebend in Desdemona, so glühend in Helena, so sanft in Viola erscheint, ist jedes und alles Das in Julia": — so liesse sich Dem gegenüber unschwer eine Werthskala Shakespeare'scher Männlichkeit zusammenstellen, deren Glanz vor jener blendenden Auswahl keineswegs erbleichen würde. Und neben den *Shakespeare'schen Frauengestalten*, die namentlich *Friedrich Bodenstedt* [2]) dem Verständnisse weiterer Kreise zugänglich gemacht hat, liesse sich auch ein Werk ganz vortrefflich an, welches den Shakespeare'schen „Mann" seiner Eigenart nach erschöpfend behandelte [3]).

[1]) So z. B. *Jakob Grimm* in seiner Rede auf Schiller. (Auswahl aus den kleinen Schriften. Berlin, Dümmler, 1871. Seite 311.)

[2]) Shakespeare's Frauencharaktere von *Friedrich Bodenstedt*. Berlin, Hofmann, 1874.

[3]) Vgl. *Köstlin*, Aesthetik, 831.

Unter den Dramatikern der neuesten Zeit, ist diese gleichmässige Schöpfungskraft und Individualisirungskunst bei völlig entgegengesetzten Charakteren[1]), meines Erachtens, Niemandem so eigen, als dem Dichter des „Käthchens von Heilbronn", den *Brandes*[2]) mit vollstem Fuge über alle Dichter der romantischen Schule stellt. Denn es lässt sich in der That gar nicht denken und vorstellen, wie die Grundverschiedenheit der ganzen Fühl- und Ausdrucksweise zwischen dem Grafen Wetter von Strahl und Käthchen von Heilbronn noch deutlicher zu Tage treten könnte, als bei *Kleist*,[3]) Ansätze dieser Eigenschaft erblicke ich auch bei Sophokles, freilich dort, wo man sie vielleicht weniger suchen möchte. Ich meine nämlich hier nicht so sehr den Kontrast zwischen Kreon und Antigone, oder zwischen Ajax und Tekmessa, oder zwischen Herakles und Deianeira, obzwar auch insbesondere die beiden letzten Beispiele einigermaassen hieher passen möchten, sondern ich denke insbesondere an die prächtige Art und Weise, wie, im „Philoktet" des Sophokles, Neoptolemos, des Achilleus Sohn, dem Odysseus entgegentritt. Dieser, jeder Zoll Diplomat bis zu einem Anstrich von Intriguantenhaftigkeit, dabei aber auch thatkräftig bis zur Rücksichtslosigkeit; und dagegen Neoptolemos ein Jüngling zum Küssen, mit allen Fasern seiner Seele ein Feind der Unwahrheit und selbst in seinen Fehlern der ächte Sprössling seines Vaters![4])

Die nächste Frage wird nun sein, *welcherlei Charaktere das Trauerspiel zumeist braucht*, was für Gestalten der Tragiker aus der bunten Ueberfülle der Individuen vorzüglich herausgreifen muss, um seines Zweckes nicht zu verfehlen. Dabei bleibt nach Schopenhauer Allem voran und in erster Linie wieder festzuhalten, dass der Dichter der Spiegel der

---

[1]) Vgl. *Hermann Siebeck*, das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin, Dümmler, 1875. Seite 143.

[2]) *Brandes*, Hauptströmungen II, 335.

[3]) *Heinrich von Kleist* von *Adolf Wilbrandt*. Nördlingen, Beck, 1863. Seite 318. ff.

[4]) Vgl. *Karl Otfried Müller's* Geschichte der griechischen Literatur. 2. Aufl. 2 Bde. Breslau, Max und Komp., 1857. II, 133.

Menschheit ist, und ihr, was sie fühlt und treibt, zum Bewusstsein bringt (II, 294); dass wir demnach auch von der Tragödie ein treues Abbild des Lebens, der Menschheit, der Welt verlangen, nur verdeutlicht durch die Darstellung und bedeutsam gemacht durch die Zusammenstellung (II, 297. Vgl. II, 390. III, 494). Der Tragiker hat also sorgfältig zu ermessen, wie die Welt in Wahrheit, und wie sie zum Scheine beschaffen ist. Wie kann es aber in einer Welt wirklich und thatsächlich zugehen, auf welcher nach Schopenhauer's bitter urwüchsigem Ausdrucke mancher Mensch im Stande wäre, einen andern todtzuschlagen, bloss um mit dessen Fette sich die Stiefel zu schmieren (V, 198), — in einer Welt ferner, von der selbst Goethe klagt, dass in ihr Gleichgiltigkeit und Abneigung eigentlich recht zu Hause sind?[1]) Kann es doch mit dieser Erkenntniss so weit kommen, dass vielleicht Manchem, zumal in Augenblicken hypochondrischer Verstimmung, die Welt von der ästhetischen Seite betrachtet als ein Karikaturenkabinet, von der intellektuellen als ein Narrenhaus und von der moralischen als eine Gaunerherberge erscheint (IV_2, 199). Es läuft dann Hamlet's Wort auf gar keine Uebertreibung hinaus: „Nach dem Laufe dieser Welt heisst ehrlich sein — ein aus Zehntausenden Auserwählter sein“ (IV_2, 191). Zudem haben ja auch sonst die Weisesten aller Zeiten stets Dasselbe, ja Dasselbe in noch kräftigeren Worten und auf noch nachdrücklichere Art gesagt. So z. B. *Juvenal*, der unerbittliche Richter der Sitten seiner Zeit:

> Nicht viel Redliche giebt's, kaum so Viel an Zahl, wie der Thore
> Theben besitzt und Mündungen hat der befruchtende Nilstrom.[2])

Nur um Weniges glimpflicher urtheilt *Seume*: „Je mehr ich die Menschengesichter beantlitze, desto weniger habe ich Hoffnung für Vernunft, Freiheit und Gerechtigkeit; denn auf den meisten sitzt irgend eine hässliche, schmutzige Leidenschaft; und die übrigen sagen doch so gar Nichts.

---

[1]) S. Wahlverwandtschaften 1. Theil, Schluss des dritten Kapitels.

[2]) Sat XIII, 26—27.

Trifft man unter Fünfhunderten einmal auf etwas ächten Stempel: was soll Das unter so Vielen?“[1])

Dazu fällt noch in Betracht, dass diese Welt wie jede schlechte Waare die Aussenseite mit falschem Schimmer überzogen hat, zumal sich immer verbirgt, was leidet; hingegen Jeder, was er an Prunk und Glanz erschwingen kann, zur Schau trägt (II, 383—384). Es ist diess die *gleissnerische Aussenseite des Menschenlebens und ihr Schönheitsfirniss*, den die Natur über alle Dinge gezogen hat wie den zarten, angehauchten Thau über blaue Pflaumen. Maler aber und Dichter zeigen sich eifrig bemüht, diesen abzustreifen, um ihn dann aufgehäuft zum bequemen Genuss uns darzubringen. Dann schlürfen wir, schon vor unserm Eintritt in's wirkliche Leben, ihn gierig ein. Wann wir nun nachher in dieses treten, so ist es natürlich, dass wir alsdann die Dinge von jenem Firniss der Schönheit, den die Natur darüber gezogen hatte, entblösst erblicken: denn die Künstler haben ihn gänzlich verbraucht und wir ihn vorgenossen. Demzufolge erscheinen uns die Dinge jetzt meistens unfreundlich und reizlos, ja, sie widern uns oft an. Demnach würde es wohl besser sein, jenen Firniss darauf zu lassen, damit wir ihn selbst fänden: zwar würden wir dann ihn nicht in so grossen Dosen aufgehäuft und auf einmal, in Form ganzer Gemälde oder Gedichte, geniessen (VI, 687): indess die Analogie der Wahrheit und Dichtung würde auf solche Art nur um so packender gerathen. Denn, gleichwie uns der Zauber der Entfernung überhaupt Paradiese zeigt (III, 657), gleichwie es sich mit gewissen Baumgruppen verhält, welche von ferne gesehen sich wunderschön ausnehmen, während in der Nähe diese Schönheit verschwindet — man weiss nicht, wo sie geblieben — (VI, 629): so und nicht anders ist es mit den Scenen unseres Lebens, diesen Bildern in grober Musaik, welche in der Nähe keine Wirkung thun, sondern von denen man fern stehen muss, um sie schön zu finden (VI, 305). Aus diesem Grunde darf denn Schopenhauer, der ja in Bezug auf physische Harmonie und Zweckmässigkeit geradezu Leibnitzianer ist (M, 329), mit gewichtiger Kürze erklären:

[1]) Apokryphen. S. *Seume's* Werke IV, 198. Und *Gwinner*, Biogr. Seite 418.

zu sehen sind diese Dinge freilich schön; aber sie zu sein ist etwas ganz Anderes (III, 667).[1]) Wenn man nämlich die Welt nach ihrer innern, moralischen Seite ansieht, wenn man die *Spieler* betrachtet, die auf der so dauerhaft gezimmerten Weltbühne agiren, und *nun* gewahrt, wie mit der Sensibilität der Schmerz sich einfindet und in dem Maasse, wie jene sich zur Intelligenz entwickelt, steigt, wie sodann mit dieser gleichen Schritt haltend Gier und Leiden immer stärker hervortreten, bis zuletzt das Menschenleben keinen andern Stoff darbietet, als den zu Tragödien, — da wird, wer nicht heuchelt, schwerlich mehr geneigt sein, Hallelujahs anzustimmen. Darum ist diess Alles auch nur so lange schön, als wir ihm nicht in die Nähe kommen, oder als es uns nicht dicht an den Leib rückt, kurz: so lange, als es uns nicht angeht (III, 428). Bewimpelte und bekränzte Schiffe, Kanonenschüsse, Illuminationen, Pauken und Trompeten, Jauchzen und Schreien u. s. w., diess Alles ist ja auch bloss das Aushängeschild, die Andeutung, die Hieroglyphe der Freude: aber die Freude selbst ist bei allen diesen Herrlichkeiten meistens nicht zu finden: sie allein hat beim Feste abgesagt (VI, 436), und Sophokles hat ganz Recht, wenn ihm der ganze Schnickschnack und Firlefanz, mit dem sich das herrschende Elend aufputzt, nicht des Rauches Schatten werth gilt.

---

[1]) „Wem es inmitten einer Landschaft von rein idyllisch schönem Charakter vorkommen will, es sei schwer zu glauben, man könne hier *nicht* glücklich sein, der trete nur näher an die geschminkte Heuchlerin heran und er wird die Theatermaske als eitel Schein erkennen: dieser Wald, der im ersten, frischesten Grün prangend zu prahlen scheint: in mir ist Alles vollkommen! — er zählt, in den ersten Jugendtagen seines Laubes, unter den Millionen seiner Blätter, nicht ein einziges, das nicht Wurm oder Sturm schon zerzaust hätten. Wie aber drinnen, zwischen Pflanzen und Pflanzen, Thieren und Thieren, Menschen und Menschen, und endlich zwischen diesen Allen wechselseitig der Kampf ums Dasein sich abspielt, diese *Tragik der Natur* zu malen, liessen schon längst Schilderer und Künstler sich nicht entgehen, so dass jedes weitere Wort darüber Plagiat oder Trivialität sein müsste.“ S. Pessimistenbrevier, S. 359—360. Und schon Walther von der Vogelweide sagt (Nr. 188 der Pfeiffer'schen Ausgabe):

„diu werlt ist ûzen schoene wîz, grüen' unde rôt
und innen swarzer varwe, vinster sam der tôt.“

Wenn die Freude sich
Treulos dem Menschen abgewandt, so glaub' ich nicht,
Er lebe, lebend acht' ich ihn des Todes Raub.
Denn hab' im Hause, wenn Du willst, der Güter viel,
Und leb' in stolzem Herrscherglanz: wenn Dir dabei
Die Freude mangelt, kauf' ich Dir das Andere
Nicht um des Rauches Schatten ab für frohen Muth.[1])

Von dieser Falschheit, von diesem gleissnerischen, geschminkten Wesen des menschlichen Treibens muss insbesondere der gute Tragödiendichter stets durchdrungen sein. Er muss wissen, dass auf dieser Maskerade die Aepfel von Wachs, die Blumen von Seide, die Fische von Pappe sind, und Alles, Alles Tand und Spaass; und dass von jenen Zweien, die er dort so ernstlich mit einander handeln sieht, der Eine lauter falsche Waare giebt und der Andere sie mit Rechenpfennigen bezahlt (VI, 226); kurz, wie man eigentlich fast Alles in der Welt hohle Nüsse nennen kann (V, 437), und dass, wie ja „persona" zunächst eine Schauspielermaske bezeichnet, *Keiner sich zeigt, wie er ist, sondern Jeder eine Maske trägt und eine Rolle spielt* (VI, 623). Auf's gewissenhafteste muss sich der Tragiker immer und immer wieder vergegenwärtigen, dass diese Tausende, die da vor unseren Augen im friedlichen Verkehr sich durcheinanderdrängen, anzusehen sind als ebenso viele Tiger und Wölfe, deren Gebiss durch einen starken Maulkorb gesichert ist. Im Kleinen lässt sich Diess beobachten an dem Eindrucke, welchen eine Gesellschaft noch Unbekannter auf den flüchtigen Beobachter übt (V, 481). Wie diese Menschen doch sämmtlich ihren Reden und Mienen nach ganz vernünftig, redlich, aufrichtig, ehrenfest und tugendsam, dabei auch wohl noch gescheut und geistreich erscheinen! Wie sie gleich die Entrüsteten spielen, sobald man ihrer Ehrbarkeit nur im Mindesten nahetritt; wie die Meisten, beim leisesten Verdacht einer Unredlichkeit oder bloss Unwahrheit, schaamlos auffahren! (III, 735). Allein diese, überall zur Schau getragene Redlichkeit der Gesinnung, welche über jeden Zweifel erhaben sein will, nebst der hohen Indignation, welche durch die blosse Andeutung eines solchen Bedenkens

[1]) Soph. Ant. 1168 ff. ed. Dindorf; die Uebersetzung nach *Donner*.

rege wird und bereit ist, in den feurigsten Zorn überzugehen, — diess Alles darf man ja nicht sofort für baare Münze und Wirkung eines zarten und moralischen Gefühls oder Gewissens nehmen (IV_2, 187); diess Alles soll über die wahre Qualität der Welt namentlich den Dichter keinen Augenblick irre führen. Es hält so Etwas freilich schwer genug, zumal selbst der Mann von Genie, wie er ja durch die Täuschung ewig geneckt wird, von Weitem einen Affen für einen Menschen ansehen kann (N, 359), während derselbe „Mensch" in der Nähe nicht anders genannt werden darf, als ein Schandfleck der Natur (VI, 718. N, 451), eine Karikatur, (VI, 170), bei deren erstem Anblick man erschrickt (VI, 672); während er, in der Wirklichkeit, das einzige lügenhafte Wesen auf der Welt ist (VI, 618).

Daher werden nur schlechte Poeten, wann sie Schurken oder Narren darstellen, so plump und absichtsvoll zu Werke gehen, dass man gleichsam hinter jeder solchen Person den Dichter stehen sieht, der ihre Gesinnung fortwährend desavouirt und mit warnender Stimme ruft: „Diess ist ein Schurke oder Narr; gebt Nichts auf Das, was er sagt." (V, 481). So kann man sogar die Schiller'schen Personen im „Don Karlos" ziemlich scharf in weisse und schwarze, in Engel und Teufel eintheilen (VI, 70), wonach denn Alles daselbst, zu vergleichen der Ethik der Stoiker, schwarz und weiss ausfällt wie ein preussisches Schilderhaus (V, 57).[1] Die Natur hingegen macht es wie *Shakespeare* und *Goethe*, in deren Werken jede Person, und wäre sie der Teufel selbst (Richard III., Mephistopheles), während sie dasteht, Recht behält, weil sie so objektiv aufgefasst ist, dass wir in ihr Interesse gezogen werden: denn sie ist wie die Werke der Natur — des Meisters aller Meister (III, 481) — aus einem innern Princip entwickelt, vermöge dessen ihr Sagen und Thun als natürlich, mithin als nothwendig auftritt. „Ich kenne nur einen dramatischen Dichter," bemerkt ganz ähnlich *Otto Ludwig*,[2] „in dem der Gedanke seines *einen* Zweckes so

[1]) Aehnlich sagt *Ludwig Noiré* (Zwölf Briefe eines Shakespeareomanen Leipzig, Veit und Komp., 1874. Seite 38): „Herr Benedix verlangt als ächter moderner Komödienschreiber nur rosafarbene und tintenschwarze Charaktere."

[2]) Shakespearestudien, Seite 395.

überall gegenwärtig und wirkend sich zeigt, bei welchem die Komposition so vollständig aus demselben hervorgegangen ist, und zwar mit dem Scheine eines Naturprocesses.“ Wer also erwartet, dass in der Welt die Teufel mit Hörnern und die Narren mit Schellen einhergehen, wird stets ihre Beute oder ihr Spiel sein (V, 481). Des ächten Dichters Verbrecherhelden aber glänzen sogar, wie *Klein*[1]) sich ausdrückt, gleichsam als gefallene Erzengel, im Aether einer idealpoetischen Psychologie, im Schimmer des himmelentstürzten Morgensternes; „sie stehen dem Himmel im offenen Kampfe imposant gegenüber, eben darum, weil sie den Abstand auszufüllen, Nichts thun.“[2]) Und wir vermögen denselben, gesetzt auch, dass wir sie noch so sehr hassen, dennoch in gewissem Betrachte sogar unsere Bewunderung schwer zu entziehen.[3])

Der Tragiker darf es also in der erwähnten Beziehung keineswegs mit Schiller halten, der gern den Teufel schwarz malt, und dessen moralische Billigung oder Missbilligung der von ihm dargestellten Charaktere durch deren eigene Worte durchklingt. Man vergleiche nur nach dieser Richtung den Herzog Alba bei Goethe und bei Schiller (VI, 249)! Hiezu kommt aber noch, dass im Umgange die Leute es machen wie der Mond und die Bucklichten, nämlich stets nur eine Seite zeigen, und sogar Jeder ein angeborenes Talent hat, auf mimischem Wege seine Physiognomie zu einer Maske umzuarbeiten, welche genau darstellt, was er eigentlich sein *sollte*, und die, weil sie ausschliesslich auf seine Individualität berechnet ist, ihm so genau anliegt und anpasst, dass die Wirkung überaus täuschend ausfällt. Er legt sie an, so oft es darauf ankommt, sich einzuschmeicheln. Man soll jedoch auf dieselbe so Viel geben, als wäre sie aus Wachstuch, eingedenk des vortrefflichen italiänischen Sprichwortes: „non è si tristo cane, che non meni la coda (so böse ist kein Hund, dass er nicht mit dem Schwanze wedelte).“ Kurz bevor Hastings, in Shakespeare's „Richard III.“, das

[1]) Gesch. des Dramas XIII, 427 und vgl. XIII, 461.

[2]) *Otto Ludwig*, a. a. O. Seite 290.

[3]) Vgl. *Gottfried Hermann's* commentatio de tragica et epica poesi, in der Ausgabe der Poetik des Aristoteles, Seite 257.

verhängnissvolle „*Wenn*“ gesprochen und gerade in dem Augenblicke, da Richard III. ihn dem Tode weiht, geht die Verblendung des Lords so weit, dass er sagt:

Sein' Hoheit sieht heut mild und heiter aus:
Ihm liegt Etwas im Sinn, das ihm behagt,
Wenn er so munter guten Morgen bietet.
Ich denke, Niemand in der Christenheit
Kann minder bergen Lieb' und Hass, wie er;
Denn sein Gesicht verräth auch gleich sein Herz. (III. Aufz., 4. Sc.)

Der Eindruck, welchem sich Hastings hier auf wirklich klassisch grauenvolle Weise gefangen giebt, wie das Vöglein der mordenden Riesenschlange, gilt buchstäblich im Sinne Schopenhauer's. Der Philosoph des Pessimismus würde darum zwar auch mit Walther von der Vogelweide[1]) wünschen:

„swes munt mich triegen wil, der habe sîn lachen dâ,
von deme. naem ich ein wârez nein für zwei gelogeniu jâ“;

allein er würde sich nicht, gleich Hamlet, wundern, „dass Einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein“ (I. Akt, 5. Scene), zumal ja das Innere seines Gewissens Keiner gern nach Aussen kehrt (IV_2, 146). Im Gegentheile, König Klaudius, auf den sich bekanntlich jene Worte Hamlet's beziehen, ist bis auf's Itüpfchen wie nach Vorschrift Schopenhauer's gezeichnet. Am besten hat sich darüber *Karl Werner*[2]) geäussert: „*Die* Meisterschaft kann man gar nicht genug bewundern, mit der Shakespeare diesen Sünder ersonnen und gebildet hat — diesen Klaudius, so armseelig von Natur und so furchtbar durch seine That, so klein an sich selbst und so gross für die Sache, so trocken für unsere Sympathie als Person und so interessant durch seinen Weg und sein Ende, stumpf gegen Himmel und Hölle, ohne Gehör für das Gericht, so wesenlos, so verfallen. Und nun, nach Aussen hin wie imponirend weiss er zu erscheinen! Immer sicher, prompt, taktvoll; fürstlich schmeichelnd und ebenso scharf zurechtweisend; höfisch vornehm, gewandt in der Rede, entschlossen, scharfsichtig, sich immer Rath wissend,

[1]) S. die falschen Lächler. 140. Stück der *Franz Pfeiffer*'schen Ausgabe. Leipzig, Brockhaus, 1864. Seite 249.

[2]) Vorlesungen zu Shakespeare's Hamlet Berlin, Hertz, 1875. Seite 228 ff.

allen Wechselfällen gewachsen, ein Virtuos in seinen Zwecken, seiner Umgebung überlegen, unüberwindlich in seiner Position — seine Waffe das Gift, sein Schirm das Geheimniss — und so zäh in seiner Selbstsucht, dass selbst das Verderben der Gattin — denn *er* weiss ja, dass sie den Tod getrunken, — ihn nicht aus der Fassung bringt, *seinen* Zweck durch die Fortsetzung des Kampfspieles zu verfolgen, den Zweck seiner persönlichen Sicherung — und er, als sie umsinkt noch ihren Tod, und als er selbst schon von Hamlet durchbohrt ist, auch noch den eigenen *weglügen* will, vor der Welt und vor sich. Aber in der Würde, in der Ehre seines Namens, in Dem, was er den Anderen gilt, ist er unangreifbar: in seiner Erscheinung; und ebenso unangreifbar in seinem Wesen: in seiner Lüge, seiner gleissnerischen Begabung und in der Bodenlosigkeit seiner verbrecherischen Natur.“ Diese *äusserliche Gleichbedeutenheit* der Personen des Trauerspieles, auf welche Aristoteles meines Wissens mit keiner Sylbe aufmerksam macht, zeigt sich aber bei Shakespeare nicht nur da, wo der Schurke sich die Miene des Biedermannes giebt, sondern auch da, wo verschiedenen politischen Parteien Angehörige auftreten. So entzückt uns an Cäsar die königliche Gesinnung, seine seelische Hoheit und Majestät, und voll gleicher Unparteilichkeit versteht es der Dichter andererseits, den Freiheitshelden Brutus mit allem Glanze innerer Grösse vor unser Auge zu zaubern.

Schon die bisherigen Hinweisungen und Ergänzungen enthalten gewiss, mindestens mittelbar, den Fingerzeig, welcherlei Charaktere der tragische Dichter ganz zuvörderst braucht, um seinem hohen Amte gerecht zu werden. Der tragische Dichter soll also vornehmlich wissen, dass er das Schicksal ist und daher unerbittlich sein wie dieses; imgleichen — als Spiegel des Menschengeschlechtes — *sehr viele schlechte, mitunter ruchlose Charaktere auftreten lassen, wie auch viele Thoren, verschrobene Köpfe und Narren, dann aber hin und wieder einen Vernünftigen, einen Klugen, einen Redlichen, einen Guten, und nur als seltenste Ausnahme einen Edelmüthigen* (III, 499). Um zunächst den letzten Punkt zu berühren, so sträubt sich auch Aristoteles dagegen, dass der sittlich reine Mensch im Trauerspiele erscheine. Das ist nach

seiner Meinung, weil es ja als weder furcht-, noch mitleiderweckend, sondern als einfach grässlich in die der Tragödie eigenthümliche Aufgabe nicht zu fallen vermag, eben *untragisch*: δῆλον ὅτι οὐ τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν [1]). Sollte, um hier ein Beispiel, und zwar das denkbar gewaltigste einzuschalten, nicht aus diesem, von zwei Kunstrichtern gleichmässig betonten Grunde der Heiland des Christenthums für die Tragödie so unendlich schwer zu verwerthen sein, — jene vortreffliche Gestalt voll tiefen Lebens, voll grösster poetischer Wahrheit und höchster Bedeutsamkeit, die jedoch bei höchstem Leiden in vollkommener Tugend, Heiligkeit und Erhabenheit vor uns steht (II, 109)? Hiefür ist das schöne Wort *Jean Paul's* [2]) nachzulesen, der freilich in der Hauptsache abweichender Meinung huldigt: „Es steht die Palme der Menschheit auf der Erde und in der Wolke, der gerade gewaffnete Stamm steigt auf, und oben trägt er, in weiche Blüthen sich theilend, Honig und Wein, der Charakter von höchster Kraft und höchster Liebe, ein Jesus." Die immerhin geistvolle Kompilation: „*Χριστὸς πάσχων* (der leidende Christus)" — nach der gewöhnlichen Ansicht dem heiligen Gregor von Nazianz, der im vierten Jahrhundert lebte, zugeeignet, während *Adolf Kirchhoff* [3]) den Nachweis führt, dass der Verfasser dieses „Cento-Dramas" in eine viel spätere Zeit gehört, — darf, eben schon als blosse Zusammenstoppelung aus Versen klassischer und alexandrinischer Werke, auf eigentlichen Kunstwerth keinerlei Anspruch erheben, so sehr auch diesem merkwürdigen Stücke einen solchen Werth beizumessen, *J. L. Klein* eifrigst bemüht ist [4]).

So sehr nun auch Aristoteles mit Schopenhauer darin

[1]) „Es ist klar, dass die durch und durch Mackellosen, welche aus Glück in Unglück gerathen, nicht vor's Auge treten dürfen, denn Derlei kann nicht Furcht und nicht Mitleid wachrufen, sondern muss unser Innerstes empören." S. Aristoteles' Poetik Kap. 13, im Eingange. Vgl. auch *Vahlen*, Beiträge II, 13.

[2]) Vorschule der Aesthetik, Seite 225 f. der *Georg Zimmermann*'schen Ausgabe.

[3]) S. Euripides fabulae. Recognovit Adolph. Kirchhoff. Berlin, Weidmann, 1867 f. II, Seite X und vgl. Philologus VIII, 78 ff.

[4]) Gesch. des Dramas II. 264 und III, 599 ff.

übereinstimmt, dass fleckenlose Charaktere im Trauerspiel platterdings nicht, oder doch sehr schwer Platz finden: so muss man doch gleichfalls billiger Weise zugestehen, dass Schopenhauer's Bestimmungen eine weit erheblichere Mannigfaltigkeit der Ethopoiie zulassen, als die Winke des Stagiriten. Letzterer giebt nämlich voll Nachdrucks zu bedenken, wie die Tragödie insbesondere χρηστὰ ηθη (mores probi) erheische[1]). In den beiden zuletzt angezogenen Aussprüchen des Aristoteles liegt — Das muss festgehalten werden — keinerlei Widerspruch. Denn es sind, wie nach *Lessing*[2]) schon *August Wilhelm Bohtz*[3]) weiter ausdeutet, tugendhafte Personen und Personen, welche unter gewissen Umständen tugendhafte Sitten zeigen, dem Stagiriten nicht Einerlei. Dazu muss noch in Erwägung fallen, dass „ἐπιεικής" schon an sich Mehr ausdrückt, als „χρηστός", indem Jenes[4]), wie bemerkt, auf die fleckenlose Reinheit des innern Menschen, auf seine vollkommene Unschuld und buchstäbliche Fehllosigkeit, Dieses dagegen — ächt Aristotelisch — bloss auf ein wackeres Mittelmaass der Sittlichkeit sich bezieht.

An anderer Stelle sagt Aristoteles gar, die Tragödie beabsichtige, bessere Menschen darzustellen, als man durchschnittlich finden mag, als das Dutzendgelichter der Werkeltagsseelen in der Regel ist[5]). Ich darf mich hier nicht näher auf die Frage einlassen, inwieferne diese Worte einen Widerspruch zu den „χρηστὰ ἤθη" bilden könnten, — einen Widerspruch, der übrigens für mich wenigstens in den beiden Stellen keineswegs enthalten ist. Doch schärft sich so nur noch stärker und nachdrücklicher der Gegensatz, welcher in diesem Punkte wenigstens scheinbar zwischen Aristoteles einerseits und Schopenhauer andererseits besteht. Schopenhauer nämlich will von den intellektuell und moralisch Vortrefflichen, wie überhaupt, so auch in der Tragödie nicht Viel wissen, d. h. es fehlt ihm gründlich der Glaube an das

---

[1]) S. Aristoteles' Poetik. Kap. 15, im Beginne.

[2]) VII, 347 der Lachmann-Maltzahn'schen Ausg.

[3]) Die Idee des Tragischen, Seite 165.

[4]) Diess betont namentlich *Vahlen* häufig.

[5]) S. Poetik Kap. 2, Schluss: ἡ τραγωδία βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν. Vgl *Vahlen*, Beiträge II, 37.

häufige Vorkommen derselben. Die Andersdenkenden aber ladet er zu einer peinlichen Suche mit der Laterne des *Diogenes* ein, oder aber gar in Gesellschaft *Gracian's*, dessen wunderliche Vergnügungszügler nirgend auf der Erde *Menschen* anzutreffen im Stande sind, sondern Alles bevölkert finden von Löwen, Tigern, Leoparden, Wölfen, Füchsen, Affen, Ochsen, Eseln, Schweinen (IV_1, 32). Derselbe Mann, der den berüchtigten Satz: „homo homini lupus" (III, 662) erst recht aus seinem philosophischen Systeme heraus zu begründen vermochte, ja, diesen Satz sogar in gleichsam noch abstrakterer Allgemeinheit zuspitzte: „der Mensch ist im Grunde ein wildes, entsetzliches Thier; an Grausamkeit und Unerbittlichkeit steht er keinem Tiger und keiner Hyäne nach" (VI, 226) — : derselbe Mann handelte bloss folgerichtig, wenn er seinerseits die Einsicht aussprach, dass das böse Element auch in der Tragödie gleichsam den Vorrang behaupten müsse, als ob es da nach Goethe's Recepte gienge:

Ueber's Niederträchtige
Niemand sich beklage:
Denn es ist das Mächtige,
Was man Dir auch sage. (V, 371.)[1])

Im Reiche der Thaten ist es nicht anders, als im Reiche des Denkens. Bias hat mit Bezug auf beide Recht, zu behaupten: „*οἱ πλεῖστοι ἄνθρωποι κακοί*". Die Tugend ist ein Fremdling auf dieser Welt, und überall auf ihr die Schlechtigkeit in furchtbarer Majorität (N, 456). Grenzenloser Egoismus, Hinterlist, Bosheit sind eigentlich immer an der Tagesordnung (N, 390). Und da die Natur auch in dieser wie in anderer Beziehung aristokratisch verfährt durch und durch (III, 161), und die eigentliche „Noblesse der Welt" (VI, 77) auch in moralischem Betrachte äusserst dünn gesäet ist: so hat denn in der Regel die Schlechtigkeit die Herrschaft auf dieser Welt und die Thorheit das grosse Wort (V, 352). Namentlich aber weist Schopenhauer den *Egoismus* als die Hauptquelle menschlichen Handelns nach, als die nächste, stets bereite ursprüngliche und lebendige Norm aller Willensakte, die vor jedem Moralprincip wenigstens das ius primi

[1]) Goethe's westöstlicher Divan, Buch des Unmuths, Wanderers Gemüthsruhe.

occupantis voraus hat (IV_2, 155). Jedes Individuum, so führt Schopenhauer aus (III, 689 f.), erkennt, indem es nach Innen blickt, in seinem Wesen, welches sein Wille ist, das Ding an sich, daher das überall allein Reale. Demnach erfasst es sich als den Kern- und Mittelpunkt der Welt und findet sich unendlich wichtig. Blickt es hingegen nach Aussen, so ist es auf dem Gebiete der Vorstellung, der blossen Erscheinung, wo es sich sieht, als ein Individuum unter unendlich vielen Individuen, sonach als ein höchst Unbedeutendes, ja gänzlich Verschwindendes. Folglich ist jedes, auch das unbedeutendste Individuum, jedes Ich, von Innen gesehen, Alles in Allem; von Aussen hingegen ist es Nichts, oder doch so Viel wie Nichts. Hierauf beruht der Egoismus. Von diesem strotzen wir Alle: er nistet fast in jeder Menschenbrust ohne Grenze (VI, 366), er guckt aus allen ihm überworfenen Schleiern meistens dadurch hervor, dass wir in Jedem, der uns vorkommt, wie instinktmässig nur ein mögliches Mittel zu irgend einem unserer stets zahlreichen Zwecke suchen (IV_2, 163). Der Egoismus will wo möglich Alles geniessen, Alles haben: „Alles für mich und Nichts für die Andern" ist sein Wahlspruch. Er ist derart kolossal, ja die Welt überragend, dass, wenn jedem Einzelnen die Wahl gegeben würde zwischen seiner und der Welt Vernichtung, nicht gesagt zu werden braucht, wohin sie bei den Allermeisten ausschlagen würde (IV_2, 197). „Nach mir die Sündfluth!" — so stirbt demnach ganz angemessen die Pompadour in *Brachvogel's* „Narciss". Damit ist noch gar nicht Bezug genommen auf die eigentlich bösen und ruchlosen Thaten, die, wie aus dem Gluthofen der Hölle entsprungen, in dem tiefen Weh des Andern ihren Zweck, ja ihre Lust und Wonne finden. Und damit soll ferner auch nicht behauptet werden, dass es sich *stets* so oder so verhalte. Vielmehr wird allerdings mancher Mensch am Wohl und Wehe des Nächsten unmittelbar wirklichen Antheil nehmen (IV_2, 164). Oder wer wagt es, einen Augenblick in Abrede zu stellen, dass auch die Herzensgüte zu allen Zeiten, unter allen Völkern, in allen Lagen des Lebens, auch im gesetzlosen Zustande, auch mitten unter den Gräueln der Revolutionen und Kriege, und im Grossen wie im Kleinen, jeden Tag und jede Stunde, eine entschie-

den wunderbare Wirksamkeit äussert, täglich vieles Unrecht verhindert, gar manche gute That ohne alle Hoffnung auf Lohn und oft ganz unerwartet in's Dasein ruft, und dass, wo sie und nur sie allein wirksam gewesen, wir Alle mit Rührung und Hochachtung solcher That ächten moralischen Werth zugestehen (IV_2, 235)? Der breite Graben, den der Egoismus stets zwischen Mensch und Mensch zieht, ist damit übersprungen, was dann wie ein Wunder aussieht und Staunen erregt und Beifall einärntet (IV_2, 198). Wenn Schopenhauer daneben erklärt (IV_2, 229), Züge reiner ächter Mitempfindung seien gar nicht selten, ja „alltäglich", so soll sich der dramatische Dichter, welchem es ja doch um ausgeprägte, bedeutsame Charaktere (II, 297) zu thun ist, hiedurch keineswegs beirren lassen. Bleiben jene Spuren, so häufig sie auch an und für sich sein mögen, doch stets nur wie glänzende Punkte, welche vereinzelt aus der grossen dunkeln Masse entgegenschimmern (VI, 234). Es ergiebt sich somit hieraus gleichfalls keinerlei Gegensatz zu der von Schopenhauer so zäh wiederholten Behauptung von der allüberall vorwaltenden Selbstsucht, zumal, wo die Regel Milliarden begreift, die Ausnahmen doch selbst bis in die Hunderttausende gehen dürfen.

Auf solche Ansichten wie die vorhergehenden gestützt erhält der Philosoph des Pessimismus wieder alle Ursache, *Shakespeare'n* zu preisen und zu feiern, ihn vor Allen und über Alle. Im ganzen Shakespeare, so bemerkt Schopenhauer (III, 499), mögen allenfalls ein paar edle, doch keineswegs überschwänglich edle Charaktere zu finden sein, etwa die Kordelia, der Koriolan, schwerlich mehr; hingegen wimmelt es darin von der oben[1]) bezeichneten Gattung. Aber *Iffland's* und *Kotzebue's* Stücke haben viel edelmüthige Charaktere; während *Goldoni* es gehalten hat, wie oben anempfohlen wurde, wodurch er zeigt, dass er höher steht. Hingegen *Lessing's* „Minna von Barnhelm" laborirt stark an zu vielem und allseitigem Edelmuth: aber gar so viel Edelmuth, wie der einzige Marquis Posa darbietet — der ganz

[1]) Wie wir bereits Seite 100 dieser Schrift citirt, sagt Schopenhauer wenige Zeilen vor der obigen Stelle Folgendes: *„Der tragische Dichter soll sehr viele schlechte, mitunter ruchlose Charaktere auftreten lassen."*

nach der „Kritik der praktischen Vernunft“ lebende, nektargetränkte, erdentwöhnte Sterbliche“ [1]) — ist in *Goethe's* sämmtlichen Werken zusammengenommen nicht aufzutreiben. Vollends giebt es ein kleines deutsches Stück: „Pflicht um Pflicht“ — ein Titel, wie aus der „Kritik der praktischen Vernunft“ genommen —, welches nur drei Personen hat, aber alle drei von überschwänglichem Edelmuth. Es ist diess das einaktige Schauspiel „Pflicht um Pflicht“ von *Pius Alex. Wolff*, einem Nachtreter [2]) Kotzebue's, der, wenn ich nicht irre, auch das bekannte Volksstück „Preciosa“ geschrieben hat. Allerdings sind in „Pflicht um Pflicht“, genau genommen; fünf Personen (Achmet, Hassan, Hermann, der Jude, Zuleima); doch erscheinen bloss drei Derselben unmittelbar an der Handlung betheiligt.

Wie richtig Schopenhauer's Auslegung der Charaktere Kordeliens und Koriolan's bei aller Knappheit im Allgemeinen erscheint, lässt sich schwer verkennen. Gleichwohl kann man unmöglich verschweigen, dass allerdings in diesen zwei Fällen, welche die „Ueberschwänglichkeit“ zwar noch nicht voll gewinnen, indess doch hart streifen, ein Wort noch unbedingterer Beipflichtung besonders wohlthun würde. Denn mit Recht fragt *Daumer* [3]) in Bezug auf Kordelia: „Wo giebt es etwas Edleres, Frömmeres, Reineres, Redlicheres, Unschuldigeres, als hier der Dichter zu schildern unternahm?“ Und *Bodenstedt* [4]) übertreibt nach keiner Richtung mit den Worten: „Dieser wunderbaren Zeichnung noch Etwas hinzufügen, hiesse Licht in die Sonne tragen“. Seinen Koriolan lässt der Dichter selbst durch Titus Lartius am besten beurtheilen:

„Ein einz'ger Diamant, so gross wie Du,
Wär' kein so reich Juwel.“ (I. Aufzug, 4. Scene.)

Auch Schopenhauer stellt ihn an anderem Orte (II, 612) sozusagen als Prototyp der Vereinigung des Edelmuthes und

[1]) S. *Karl Grün*, Friedrich Schiller als Mensch, Geschichtsschreiber, Denker und Dichter. Leipzig, Brockhaus, 1844. Seite 668.

[2]) Vgl. *Rudolf Gottschall*, die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Breslau, Trewendt, 1875. IV, 113 der 4. Aufl.

[3]) „Meine Conversion“, Seite 236.

[4]) Shakespeare's Frauencharaktere, Seite 175.

der Unvernunft hin. Denn Koriolan lässt sich, nachdem er Jahre lang alle seine Kraft aufgewendet hatte, um sich Rache an den Römern zu verschaffen, schliesslich durch das Flehen des Senats und das Weinen seiner Mutter und Gattin erweichen, giebt die so lange und so mühsam vorbereitete Rache auf, ja er stirbt sogar, indem er dadurch den gerechten Zorn der Volsker auf sich ladet, für jene Römer, deren Undankbarkeit er kennt und mit so grosser Anstrengung strafen gewollt hat. Uebrigens kommt Schopenhauer auf Shakespeare's Charaktere einigemale zurück, namentlich an der gleich folgenden, mir sehr merkwürdig scheinenden Stelle. *Shakespeare hatte*, so heisst es da (VI, 70), *in die Welt hineingesehen; darum finden wir in allen seinen Schauspielen, am deutlichsten aber in den englisch-historischen, die Personen durchgängig durch die Motive des Eigennutzes oder der Bosheit in Bewegung gesetzt;* — und welch' erschreckliche Heerschau antimoralischer Potenzen (IV_2, 201) entrollt sich dabei vor unseren Blicken! — *mit wenigen und nicht zu grell abstechenden Ausnahmen. Denn Menschen wollte Shakespeare im Spiegel der Dichtkunst zeigen, nicht moralische Karikaturen: darum erkennt sie Jeder im Spiegel, und seine Werke leben heute und immerdar.* Um bloss noch ein Beispiel anzuführen, so stehen ja auch im „Hamlet" nur die Wenigsten der dortigen „sauberen Sippschaft" auf halbwegs leidlichem Niveau der Sittlichkeit[1]). Dichtung und Malerei stellen eben das Leben durchaus mit Allem, was darin vorkommt, dar, treu und mit objektivem Blick, selbst das Unmoralische und Hässliche. Das geschieht aber, weil Dichter und Maler das *ganze Geheimniss der Welt* erkannt haben und es eben nur wiederholen in den aus dieser Welt selbst genommenen Bildern und durch diese geordnete und zusammengedrängte Wiederholung es *offenbaren:* da muss denn neben dem Ausdruck des Ewigen, des bessern Bewusstseins auch das *Nichtige* und *ganz Verdammte* — Shakespeare's Schranzen und Richard III. — hingestellt werden, nicht sowohl zum Kontrast, als *weil sie mit in diese Welt gehören und eben Das*

[1]) Vgl. *Robert Zimmermann*, Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik in 2 Bdn Wien, Braumüller, 1870. II, 101.

repräsentiren, wodurch diese Welt der Nichtigkeit geworden ist: Das, was nicht sein sollte (N, 130).

Gegen die ganze hier dargelegte Auffassung Schopenhauer's, namentlich insoferne dieselbe Shakespeare'n betrifft, legt neustens *Vincenz Knauer* in seinem schon erwähnten, schönen und anregenden Buche über den britischen Tragiker[1]) förmliche und feierliche Verwahrung ein. „Dass bei Shakespeare", so sagt Knauer, „verhältnissmässig nur sehr wenige Gute sich finden, wie Schopenhauer entdeckt haben will, und die Zahl der moralischen Scheusale weit überwiege, wird ihm der oberflächlichste Leser des Dichters kaum zugeben." *Knauer* würde wohl daran gethan haben, beizufügen, *wo* der Philosoph des Pessimismus sich in der Art äussert, wie eben *Knauer* anführt. Es würde dann die betreffende, *noch nachzuweisende* Stelle jedenfalls gewaltig abstechen gegen Das, was Schopenhauer an dem von mir bereits zweimal angezogenen Hauptorte, im zweiten Band der „Welt als Wille und Vorstellung" (III, 499), bemerkt. Nimmt man die Sache ganz genau, buchstabenmässig peinlich vor, so heisst es dort, bei Schopenhauer: „der dramatische Dichter soll sehr viele schlechte, mitunter ruchlose Charaktere auftreten lassen, dann aber hin und wieder einen Redlichen, einen Guten und nur als seltenste Ausnahme einen Edelmüthigen." Gleich darauf fährt Schopenhauer so fort: „Im ganzen Shakespeare mögen allenfalls ein paar edle Charaktere zu finden sein, hingegen wimmelt es darin von der oben bezeichneten Gattung." Das heisst doch offenbar mit anderen Worten, Shakespeare habe sehr häufig die Regel beobachtet, zahlreiche Schlechte unter manchen ganz Verworfenen und wenigen wirklich Guten in seinen Stücken vorzuführen. Mit Rücksicht auf die drei moralischen Grundtriebfedern der menschlichen Handlungen (IV_2, 210) sind demnach Shakespeare's Personen vornehmlich und vorzüglich Egoisten mit der Devise: „pereat mundus, dum ego salvus sim" (IV_2, 266); an zweiter Stelle kämen die Boshaften, welche an fremdem Leid ihre Freude haben, und endlich die wahrhaft Guten, die das Beste des Andern wollen. Schopenhauer behauptet

[1]) Shakespeare als Philosoph der sittlichen Weltordnung, Seits 159 ff.

nirgend, dass die „moralischen Scheusale“ das grösste Kontingent stellen, zumal die grenzenlose Selbstsucht und ihr Leibgedinge: Gier, Völlerei, Wohllust, Eigennutz, Geiz, Habsucht, Ungerechtigkeit, Hartherzigkeit, Stolz, Hoffart u. s. w. den Weg des Erdenwallers ohnehin nicht mit Rosen bestreuen. Mische sich dann noch, und zwar bloss bisweilen — *„mitunter“* sagt Schopenhauer — die teuflische Wurzel des menschlichen Handelns drein mit ihrem unheimlichen Gefolge: Missgunst, Neid, Uebelwollen, Schadenfreude, Verläumdung, Hass, Zorn, Verrath, Tücke, Rachsucht, Grausamkeit u. s. w. (IV_2, 201): dann sei die tragische Pandorabüchse gefüllt zum Zerspringen. Auch dort, wo Schopenhauer von den „Königsdramen“ insbesondere redet (VI, 70), nennt er den Eigennutz als hauptsächliches Motiv und hierauf erst — freilich gleich hierauf — die Bosheit.

Knauer setzt so fort: „Hervorragend edle, selbstlose, grossmüthige Charaktere finden sich allerdings bei Shakespeare selten und vielleicht auch nicht einer, der ganz ohne sittlichen Mackel wäre; aber viel seltener noch sind die eigentlichen Bösewichte bei ihm.“ Der erste dieser Sätze stimmt mit Schopenhauer's Dafürhalten durchaus zusammen; für den zweiten aber ist Knauer jedenfalls den Beweis schuldig geblieben. In ganz auffälliger Weise, welche durch einige vermittelnde Worte nur äusserst Wenig des Paradoxen verliert, erklärt Knauer später[1]: „Die Nichtachtung der Menschenwürde, die Unterdrückung der Freiheit in Andern wird bei Shakespeare zur unerschöpflichen Quelle von Freveln und Lastern. Das muss vor Allem berücksichtigt werden, wenn man unserer Ansicht, der Mensch sei im Grunde gut, die *Menge sittlicher Ungeheuer* entgegenstellen will, denen wir bei Shakespeare begegnen. *Sie finden sich fast nur in den Königsdramen.*“ — Aber der Mohr Aaron und Jago, die Vertreter der „Metaphysik der Hölle,“ und Bastard Edmund und Haushofmeister Oswald und Regan und Goneril? Uebrigens rühmt *Knauer* von den Königsdramen treffend[2], dass diesen furchtbar ernsten Tragödien das ganze klassische

[1]) a. a. O. Seite 212.
[2]) a. a. O. Seite 353.

Alterthum, selbst in seinem Aeschylos und Sophokles, nichts Gleiches an die Seite zu stellen hat. Es sind diess wahre Tragödien des *„Cäsarenwahnsinns,“* welche uns dort Shakespeare voll gleich erschreckender poetischer Treue schildert, wie Tacitus in den „Annalen“ mit dem Meistergriffel des Historikers. Tacitus und Shakespeare, deren Genieverwandtschaft in eigenthümlicher Seelenanatomie man längst erkannt hat[1]), heben dabei nach *Knauer*[2]) schlagend hervor, wie Menschenverachtung, Gleichgiltigkeit gegen das Wohl und Wehe des Einzelnen und der Gesammtheit, mehr als viehische Wohllust und Grausamkeit die Signatur sind jener, die Welt mit Blut und Wehklagen füllenden, sich als Mittelpunkt und Endzweck des Alls betrachtenden Erdengötter — der römischen wie der britischen —, für die so recht eigentlich das Wort gesagt ist:

„Was Fliegen
Den müss'gen Knaben sind, sind wir den Göttern,
Sie tödten uns zum Spaass.“ (Lear, IV. Act, 1. Sc.)

Aehnlich deutet Klein[3]): „In Shakespeare's Historien liegt eine grossartige, der trilogischen Tragödie des Aeschylos würdige Verkettungstragik von dynastischen Freveln und deren Sühne vor. Und Richard III. offenbart sich uns als Ausdruck, Ausgeburt und gleichsam als glänzendes Karfunkelgeschwür der sittlichen Fäulniss einer ganzen Zeitepoche, das alle tödtlich giftigen Säfte derselben in sich fasst[4]), wie auch alle die entsetzlichen Eigenschaften, welche schon in Nero's Grossvater und noch stärker im Vater sich zeigen, ihre völlige Entwicklung erst in Nero selbst erhalten (III, 595). *Hermann Hettner*[5]) macht darauf aufmerksam, dass *Julius Mosen* mehrmals von *Pathologie der Shakespeare'schen Dichtung* gesprochen habe. Hettner fügt selbst seinerseits bei, dass wohl gerade die englischen Historien

---

[1]) Vgl. *Karl Hoffmeister*, die Weltanschauung des Tacitus Essen, Bädeker, 1831. Seite 10 ff.

[2]) a. a. O. Seite 214.

[3]) Geschichte des Dramas XIII, 759.

[4]) Ebenda V, 189.

[5]) *Hermann Hettner*, das moderne Drama. Braunschweig, Vieweg, 1852. Seite 18 ff.

am meisten von diesem harten, aber gerechten Vorwurf getroffen werden. „So kühn und trotzig und in ihrer kolossalen Unbändigkeit so ergreifend und erhaben diese Gestalten an sich sind," sagt Hettner, „es ist doch wahr, es ist eine faule und modrige Atmosphäre, die wir hier athmen. Eigennutz kämpft gegen Eigennutz, ungeheure Rache gegen ungeheures Verbrechen. Zwar imponiren diese wilden Männer mit ihrem hartherzigen Trotze und ihrer löwenmuthigen Tapferkeit; aber in den Herzen dieser furchtbaren Weiber, dieser grausen Erinnyen wohnt nicht der Gott der Liebe, sondern der Gott des Hasses und des Fluches. Und Richard III., dieser gräulich blutige, räuberische Eber, dieser furchtbarste Teufel, den je die Phantasie eines Dichters ersonnen hat, ist gar nichts Anderes, als der furchtbare Niederschlag dieser feudalen Fäulniss, und die entsetzliche Frucht der ungeheuern Entartung aller politischen und sittlichen Kräfte, die Pestbeule, worin die lang gegohrene Eiterung giftig ausbricht. Ein schreiender Misslaut, den harmonisch zu lösen, das kalte Schlussstück, Heinrich VIII., nur sehr wenig geeignet ist." Wenn nun Hettner nicht umhin kann, diese qualvolle Pathologie zu tadeln, so möchte man wohl mit demselben Rechte gegen Michel Angelo den Vorwurf erheben dürfen, dass auf seinem „jüngsten Gerichte" keine Engel aus den Gräbern erstehen. Die ganze Welt der Shakespeare'schen Königsdramen ist krank — so viel steht fest —; indessen *diese* Welt gilt ja nur als ein Abbild des Ganzen, als Mikrokosmos des Makrokosmos. Und, wie schon Aeschylos so tiefsinnig sagt:

Allen Kranken ist es Trost,
Was übrig noch vom Leide, klar vorauszusehen[1]);

und weil es da, in dem getreuen Abbild, nicht ist, wie es sein soll, so folgt daraus doch nur, dass es so nicht, sondern dass es anders sein *soll.*

Wie ein prächtiges Fragment aus einem Tragödiencyklus nordischen „Cäsarenwahnsinns", als ein Stück voll düsterer Farbensattheit, mit seinem bunten höfischen Getriebe schrankenloser Selbstsucht und giftigsten Hasses, muthet

[1]) Aesch. Prometh. 694 ed. Dindorf

dann noch aus der allerneuesten Literatur *Bodenstedt's* „Kaiser Paul" an, dessen Vorzüge gerade im Lichte Schopenhauer'scher Ansichten zu Tage treten müssen.

Indem nunmehr klar sein dürfte, wo hinaus der Philosoph des Pessimismus mit seiner Forderung von der Beschaffenheit der tragischen Charaktere will, dünkt mich ferner, als ob die „χρηστὰ ἤθη" des Aristoteles einerseits, und der Tross der Selbstlinge, die Rotte Bösewichter und das winzige Häuflein Guter bei Schopenhauer andererseits, einen solchen *Wesensunterschied* gar nicht bedingen, wie der erste flüchtige Anblick vielleicht nahelegen möchte. Denn ein gar beträchtlich und erklecklich Stück des Abstandes zwischen dem sittlichen Ausmaasse der beiden Männer wird wahrscheinlich auf Rechnung Dessen fallen müssen, wie so ganz und gar grundverschieden sie die Menschen und Dinge überhaupt nehmen und begreifen, wie so völlig anders in den zwei Köpfen sich die Welt abspiegelt. In überraschendster Weise zeigt sich Diess an einem besondern Beispiele. Aristoteles und Schopenhauer geben ihr Votum ab über die Charaktere des *Homer*. Während dieselben indess bei dem Stagiriten[1]) als solche bezeichnet werden, die hoch über uns stehen, urtheilt Schopenhauer (III, 499), dass, seines Erachtens, im ganzen Homer kein eigentlich edelmüthiger Charakter dargestellt ist, wiewohl manche gute und redliche.

Ueberaus fruchtbar und zahlreich sind dann weiter Schopenhauer's Bemerkungen darüber, wie sorgsam der tragische Dichter auf *Konstanz und Konsequenz der tragischen Charaktere* zu achten habe. In dieser Beziehung steht indessen schon bei *Aristoteles : τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθείς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι*[2]), d. h. „das vierte Erforderniss bei der Schöpfung der Charaktere ist die Gleichmässigkeit derselben. Und gesetzt sogar, es sei ein ungleichmässiger Mensch, der den Gegenstand der Darstellung abgiebt und einen dem entsprechenden Charakter besitzt, so muss er nichtsdestoweniger gleichmässig sein, — gleichmässig näm-

[1]) Poetik, Kap. 2.

[2]) Poetik, Kap. 15, erste Hälfte.

lich sogar in der Ungleichmässigkeit.“ Es sind hier Solche gemeint, welche Schopenhauer (II, 358) so nett Kindern auf dem Jahrmarkt vergleicht, die nach Allem greifen, was im Vorübergehen reizt, während sie dabei im Zickzack laufen, hin und her irrlichteliren und zu Nichts gelangen — die „Konsequenz in der Inkonsequenz“ [1]). Und die wenigen Worte des Aristoteles fallen um so schwerer in die Wagschale, als der Stagirite mit seiner scharfsinnigen Einbeziehung des extremsten Beispieles gewissermaassen jegliche Zwischenfrage abschneidet. Aehnlich genug äussert sich *Lessing* [2]): „Wir sind berechtigt, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet oder sich schafft, Uebereinstimmung zu verlangen. Nichts muss sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äussern, je nach dem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein, sie von Schwarz auf Weiss zu ändern.“ Und ein andermal [3]): „In keinem Charakter muss Mehr sein, als man sich Anfangs darin zu finden verspricht.“

In ganz ähnlichem Sinne setzt Schopenhauer ein, nicht ohne das schwere Geschütz seiner Ethik heranzuziehen, und zwar gerade auf diesem Punkte nicht ohne jene bestechende Klarheit, welche *Herbart*, Schopenhauer's erster Beurtheiler, an dem Philosophen des Pessimismus anerkannt hat [4]). In äusserst markigen, kraftvollen Zügen entwirft Schopenhauer an geradewegs unzähligen Stellen ein Bild von der Konstanz und Konsequenz des menschlichen Charakters. Wie die Natur konsequent ist, so ist es der Charakter; ihm gemäss muss jede einzelne Handlung ausfallen, wie jedes Phänomen dem Naturgesetz gemäss ausfällt; die Ursache im letzteren Fall und das Motiv im ersteren sind nur die Gelegenheitsursachen. Der Wille aber, dessen Erscheinung das

---

[1]) S. *Vischer*, Aesthetik III, 1383

[2]) Lachmann-Maltzahn'sche Ausg. VII, 143.

[3]) Ebenda XII, 68.

[4]) *J. F. Herbart's* kleinere philosophische Schriften in drei Bänden. Leipzig, Brockhaus, 1843. III, 481 und 505.

ganze Sein und Leben des Menschen ist, kann sich im einzelnen Fall nicht verleugnen, und was der Mensch im Ganzen will, wird er auch stets im Einzelnen wollen (II, 344 f.). Alles, Alles kann Einer vergessen, nur nicht sich selbst, denn der Charakter ist schlechthin inkorrigibel, weil alle Handlungen des Menschen aus einem innern Princip fliessen, vermöge dessen er unter gleichen Umständen das Gleiche stets thun muss und nicht anders kann (V, 483). Im angeborenen Charakter steckt darum auch der eigentliche Mensch, liegt der Keim aller seiner Tugenden und Laster (IV_2, 54), so dass wir schon hier einzusehen im Stande sind, diese Welt sei nicht bloss ein Kampfplatz, für dessen Siege und Niederlagen die Preise in einer künftigen ausgetheilt werden, sondern selbst schon, in gewissem Sinne, das jüngste Gericht, indem Jeder Lohn und Schmach, je nach seinen Verdiensten, mitbringt (VI, 244). Ein Tropf bleibt ein Tropf, ein stumpfer Klotz ein stumpfer Klotz bis an sein Ende, und wäre er im Paradiese und von Huris umgeben (V, 336). Dem Boshaften ist seine Bosheit so angeboren, wie der Schlange ihre Giftzähne und Giftblase; und so wenig wie sie, kann er es ändern (IV_2, 249) und „sich häuten". Ja, ihn zu bessern, ist viel gewisser unmöglich, als dass man Blei in Gold verwandeln könnte. Denn es würde erfordern, dass man dem Menschen gleichsam *das Herz im Leibe umkehrte, sein tief Innerstes umschüfe* (IV_2, 254). *Wirkt* ja doch jedes Wesen ohne Ausnahme mit strenger *Nothwendigkeit;* dagegen *existirt* dasselbe und *ist, was es ist,* vermöge seiner *Freiheit* (III, 365); und nie, im ganzen Verlaufe der Welt, konnte weder ein Sonnenstäubchen in seinem Fluge eine andere Linie beschreiben, als die es beschrieben, noch ein Mensch irgend anders handeln, als er gehandelt hat (III, 363).

Unter der veränderlichen Hülle seiner Jahre, seiner Verhältnisse, selbst seiner Kenntnisse und Ansichten steckt somit, wie ein Krebs in seiner Schale, der identische und eigentliche Mensch ganz unveränderlich und immer Derselbe (IV_2, 50); selbst der allgewaltigen Zeit bleibt der moralische Charakter allein unzugänglich (V, 337). Der Lebenslauf mit seinem vielgestalteten Treiben ist daher Nichts weiter, als das äussere Zifferblatt, in welchem allein dem Intellekt eines

Jeden die Beschaffenheit seines eigenen Willens, der sein Kern ist, offenbar werden kann (IV_2, 258). Und so sehr auch auf der Bühne der Welt die Stücke und die Masken wechseln, so bleiben doch in Allem die *Schauspieler* dieselben. Wir sitzen zusammen und reden und regen einander auf, und die Augen leuchten und die Stimmen werden schallender: ganz ebenso haben *Andere* gesessen, vor tausend Jahren: es war Dasselbe und es waren Dieselben: ebenso wird es sein über tausend Jahre (VI, 293).

Dazu kommen nach Schopenhauer noch sonstige wichtige Zeugnisse (VI, 243). So drücken die Brahmanen ihrerseits die unveränderliche Bestimmtheit des angeborenen Charakters mythisch dadurch aus, dass sie sagen, Brahma habe, bei der Hervorbringung jedes Menschen, sein Thun und sein Leiden in Schriftzeichen auf seinen Schädel gegraben, denen gemäss sein Lebenslauf ausfallen müsse. Platon aber stellt auf seine Weise die Individualität eines Jeden als dessen freie That dar, indem er ihn als einen Solchen, wie er ist, mittels der Metempsychose geboren werden lässt [1]). Ebenso richtig wie poetisch aufgefasst findet man das Resultat der hier dargelegten Lehre vom individuellen Charakter ausgesprochen in einer der schönsten Strophen *Goethe's* (IV_2, 57 und V, 338):

Wie an dem Tag, der Dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Grusse der Planeten,
Bist alsobald, und fort und fort gediehen,
Nach dem Gesetz, wonach Du angetreten.
So musst Du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt. [2])

Und Mephistopheles sagt zu Faust (IV_2, 256):

Du bist am Ende, was Du bist.
Setz Dir Perrücken auf von Millionen Locken,
Setz Deinen Fuss auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was Du bist. [3])

[1]) Phaedr. p. 325 ff. und de legg. X, p. 106 ed. Bip.

[2]) Eingang des Gedichtes „Urworte. Orphisch" in dem Cyklus: „*Gott und Welt*".

[3]) Zweite Begegnung im Studierzimmer.

Es liesse sich, wie ferner *Kant* sagt, wenn nur der empirische Charakter und die Motive vollständig gegeben wären, des Menschen Verhalten auf die Zukunft, wie eine Sonnen- oder Mondfinsterniss ausrechnen (II, 344). Endlich wird *Macchiavelli*, der sich durchaus nicht mit philosophischen Spekulationen beschäftigt zu haben scheint, zu folgendem wahrhaft tiefsinnigen Ausspruche geführt, der eine intuitive Erkenntniss der gänzlichen Nothwendigkeit voraussetzt, mit der, bei gegebenen Charakteren und Motiven, alle Handlungen eintreten. Er hebt mit demselben den Prolog seiner Komödie „Clitia“ [1]) an: „Wenn auf der Welt dieselben Menschen wiederkehrten, wie dieselben Fälle wiederkehren, so würden niemals hundert Jahre verlaufen, ohne dass wir abermals uns beisammen befänden, ganz Dasselbe wie jetzt wieder thuend.“

Aus Alledem schliesst Schopenhauer mit vollstem Rechte wie auch aus ganzer Ueberzeugung, es sei der grösste Fehler eines dramatischen Dichters, wenn seine Charaktere nicht *gehalten*, d. h. nicht mit der Konstanz und Konsequenz einer Naturkraft durchgeführt sind, wie Diess eben die grossen Dichter — allen voran *Shakespeare* — thun (IV_2, 51). „Nicht der kleinste Zug ist bei Shakespeare der Absicht des Ganzen fremd, jeder nur ein Diener derselben; und Konsequenz ist dieses Dichters erster Vorzug“ [2]), sagt *Otto Ludwig*. Der Tragiker hat also wohl zu erwägen, dass Keiner aus seiner Individualität herauskann (V, 335), dass darum jede seiner Personen in vollster Gemässheit ihres Charakters rede und handle (V, 183). Und je regelrechter, je streng naturgemässer die Darstellung der Charaktere ausfällt, desto grösser ist der Ruhm des tragischen Poeten, wie des Dramatikers überhaupt; daher steht Shakespeare obenan (III, 338). Schopenhauer exemplificirt Diess (VI, 248 ff.) an einem Fall, in welchem Shakespeare seine besondere Meisterschaft zeigt, wiewohl ohne Absichtlichkeit und Affektation, da er als ächter Künstler nie von Begriffen ausgeht, sondern offenbar nur, um der psycholo-

[1]) Vgl. *J. L. Klein*, Geschichte des Dramas IV, 462.

[2]) Shakespearestudien, Seite 189.

gischen Wahrheit, wie er sie anschaulich und unmittelbar auffasst, zu genügen. Was Schopenhauer hier meint, ist der Charakter des Grafen Northumberland, den wir durch drei Trauerspiele hindurchgeführt sehen, ohne dass derselbe eigentlich als Hauptperson aufträte, vielmehr nur in wenigen Scenen, die in fünfzehn Akte vertheilt sind, vorkommt; daher, wer nicht mit voller Aufmerksamkeit liest, den in so weiten Zwischenräumen dargestellten Charakter und die moralische Identität desselben leicht aus den Augen verlieren kann; so fest ihn auch der Dichter vor den seinigen behalten hat. Er lässt diesen Grafen überall mit edlem, ritterlichem Anstand auftreten, eine diesem angemessene Sprache reden, ja, hat ihm mitunter sehr schöne und erhabene Stellen in den Mund gelegt. Die Bekanntschaft des Grafen Northumberland machen wir schon in „Richard II.“, wo er der Erste ist, eine Verschwörung gegen den König anzuzetteln zu Gunsten des Bolingbroke, nachherigen Heinrich IV., welchem er auch schon (Akt 2, Scene 3) persönlich schmeichelt. Im folgenden Akt erleidet er eine Zurechtweisung, weil er vom Könige redend schlechtweg Richard gesagt hat, versichert jedoch, es bloss beliebter Kürze wegen gethan zu haben. Bald darauf bewegt seine hinterlistige Rede den König zur Kapitulation. Im folgenden Akt behandelt er diesen beim Kronentsagungsaktus mit solcher Härte und Schnöde, dass der unglückliche, gebrochene Monarch doch noch einmal die Geduld verliert und ausruft: „Teufel, Du quälst mich, noch ehe ich in der Hölle bin!“ Am Schlusse berichtet er dem Könige, dass er die abgeschlagenen Köpfe der Anhänger des vorigen nach London gesandt habe. Im folgenden Trauerspiele „Heinrich IV.“ zettelt er ganz ebenso eine Verschwörung gegen den neuen König an. Im vierten Akt sehen wir diese Rebellen vereinigt sich zur morgenden Hauptschlacht vorbereiten, nur auf ihn und seine Heeresabtheilung mit Ungeduld wartend. Da kommt endlich ein Brief von ihm: er selbst wäre krank, seine Heeresmacht aber könne er einem Andern nicht anvertrauen, jedoch sollten sie nur muthig fortfahren und tapfer darauf losgehen. Sie thun es: aber, durch sein Ausbleiben bedeutend geschwächt, werden sie gänzlich geschlagen, die meisten ihrer

Häupter gefangen und sein eigener Sohn, der heldenmüthige Hotspur, fällt von der Hand des Kronprinzen. Wieder im folgenden Stücke, dem zweiten Theile „Heinrich's IV.", sehen wir ihn durch den Tod dieses Sohnes in den wildesten Zorn versetzt und wüthend Rache schnauben. Er facht daher die Rebellion wieder an: die Häupter derselben sammeln sich auf's Neue. Wie nun diese im vierten Akt eben die Hauptschlacht zu liefern haben, und nur noch darauf warten, dass er zu ihnen stosse, kommt ein Brief: er habe die genügende Heeresmacht nicht zusammenziehen können, würde daher für jetzt seine Sicherheit in Schottland suchen, wünsche jedoch vom Herzen ihrem heldenmüthigen Unternehmen den besten Erfolg. Worauf sie sich dem König unter einer Konvention ergeben, die nicht gehalten wird, und so zu Grunde gehen.

Die Unveränderlichkeit des Charakters und die daraus hervorgehende Nothwendigkeit der Handlungen drängt sich durch dieses Beispiel aus Shakespeare ungemein deutlich auf. Aehnlich ergeht es im Leben Dem, der bei irgend einer Gelegenheit sich nicht benommen, wie er gesollt, indem er etwa an Entschlossenheit oder Festigkeit oder Muth oder sonstigen vom Augenblick geforderten Eigenschaften es hat fehlen lassen. Hinterher erkennt er dann und bereut vielleicht sein unrichtiges Verfahren aufrichtig. Er denkt jetzt wohl auch: „Ja, wenn mir Das wieder geboten würde, da wollt' ich es anders machen!" Es wird ihm wieder geboten, der gleiche Fall tritt ein: und er macht es ganz ebenso, — zu seiner grossen Verwunderung (VI, 248, vgl. III, 251). Der Intellekt hat also beim Handeln Nichts weiter zu thun, als dem Willen die Motive vorzuhalten: dann aber muss er als blosser Zuschauer und Zeuge zusehen, wie aus ihrer Wirkung auf den gegebenen Charakter der Lebenslauf sich gestaltet, dessen sämmtliche Vorgänge genau genommen mit derselben Nothwendigkeit eintreten, wie die Bewegungen eines Uhrwerkes.

Diese Kenntniss der Unbiegsamkeit des Charakters offenbart sich bei Shakespeare überhaupt dort, wo eine und dieselbe Person in verschiedenen Stücken auftritt. Ich nenne bloss noch Heinrich V. und Markus Antonius. Wenn *Heinrich V.* erst eine Reihe bezaubernder Thorheiten durchmacht,

um dann nach strengem Läuterungsprozess sein wahres Selbst, den wirklichen Schwerpunkt des Eigenwerthes zu finden, und, unverrückt feststehend auf diesem, die Höhe seiner Sendung in ihrer vollen Wichtigkeit zu begreifen — anfänglich trotz aller Prinzeneseleien ein Jüngling voll sprühendster Liebenswürdigkeit, hierauf ein ganzer König und Feldherr, und, was schwerer wiegt, ein Mann tüchtig und brav —: so thut uns beinahe die Wahl weh, wem unsere grössere Sympathie zufällt, ob dem Antilochos-Heinrich oder dem Achilleus-Heinrich; und wir vergessen über den bestrickenden Umrissen, in denen uns gerade diese Gestalt der Shakespeare'schen Historien anspricht, des noch erheblicheren Vorzugs, wie der Dichter diesen Jüngling und diesen Mann gleichsam aus dem nämlichen ethischen Teig geknetet und auf völlig gleicher Charakterunterlage geschaffen hat[1]), wobei allerdings auch noch die Bemerkung Schopenhauer's (V, 518) Beachtung verdient, dass der Charakter jedes Menschen *einem* Lebensalter vorzugsweise angemessen zu sein scheint, so dass er in diesem sich vortheilhafter ausnimmt, als in jedem andern. Auch die Zeichnung des *Mark Anton*, welche uns Shakespeare im „Julius Cäsar" und sodann in „Antonius und Kleopatra" giebt, stimmt wunderbar zusammen, wofern man es nicht als eine Wesenseigenschaft Anton's verkennt, dass er sein ganzes Dasein und Wirken hindurch den Eindrücken des Augenblickes auf sein Gefühl stark unterworfen bleibt[2]), sowie, dass seine glänzenden Erfolge in den zwei Dramen einem hellen Kopfe und einem warmfühlenden Herzen gleichmässig zuzuschreiben sind. Aus dem Alterthume gehört mit vollstem Fuge *Odysseus* hieher, der in zwei Tragödien des Sophokles, im „Ajax" und im „Philoktetes", eine wichtige Rolle spielt. Dort erscheint Odysseus als Herold reinster Sittigung und als Verkünder ächter Menschlichkeit. In dieser Eigenschaft schlichtet er den Streit zwischen Agamemnon und Teukros und erkennt voll edler Manneswürde die Tüchtigkeit auch im todten Feinde, im Ajax, an, den er nach seinem unumwundenen Ge-

[1]) Vgl *Fr. Kreyssig*, Vorlesungen über Shakespeare. I², 207 ff.

[2]) *Hermann Freiherr von Friesen*, Shakespearestudien in 3 Bdn. Wien, Braumüller, 1874—1876. III, 245.

ständniss während dessen Lebzeiten gehasst hatte [1]). Im Odysseus des Sophokleischen „Philoktet" meinte man dagegen vielfach, ein Abbild der Sophisten aus der Zeit des Dichters wiederzuerkennen [2]). Gewiss mit Unrecht, so sehr auch der *Schein* dafür sprechen mag. Denn man braucht bloss zu bedenken, für welche Sache Odysseus den Lemnischen Dulder überlisten will, und man gewinnt dadurch unschwer die Basis der Wesensverwandtschaft mit dem in jenem andern Trauerspiele bewunderten Odysseus. Im „Philoktet" gilt es die Zerstörung Troja's, die Ehre der Gesammtgriechen, für welche der Einzelne, Philoktetes, nach griechischer Anschauung mit Recht nöthigenfalls sogar fallen und verbluten müsste. So erhalten die sogenannten Ränke des Odysseus ein ganz anderes Aussehen, sobald man den Zweck, welchem sie dienen, in Erwägung zieht. Es ist dann in den beiden Stücken eine völlig selbstlose, das eigene Ich durchaus vergessende, lediglich auf das Ganze des Staatsgedankens gerichtete Manier, die den Odysseus da wie dort in gleicher Weise beherrscht und beseelt. So hat schliesslich noch *Kreon*, welcher in die Aktion der drei thebanischen Tragödien des Sophokles eingreift, freilich in jedem der drei Stücke ein *anderes Gesicht* — ein richtiger „ἀλλοπρόσαλλος", ein gewitzter Aenderling der Situation, wie dieser Staatsmann ist —: indessen berechtigt Diess noch keineswegs zu behaupten: „der Kreon im „Oedipus auf Kolonos" hat Nichts gemein mit dem Kreon im „König Oedipus"," wie *Johannes Müller* [3]) thut. Im Gegentheile: die Herzenshärte und eingefleischte Selbstsucht, mit welcher uns Kreon im „Oedipus auf Kolonos" entgegentritt, verträgt sich in einem und demselben Individuum gar wohl mit zur Schau getragener Ruhe, Mässigung und Besonnenheit. So sehr uns auch die letzteren Eigenschaften an dem Kreon des „Königs Oedipus" zu blenden suchen: die innerliche Unwahrheit derselben schlägt doch schon dort durch. Könnte sonst Kreon, am Schlusse der ersten Tragödie, dem wehdurchwühlten, vom Unglück

[1]) S. Soph. Ai 1340. 1377 und 1343 ff. ed. Dindorf.

[2]) Vgl. *Schneidewin-Nauck*, Einleitung zum Philoktet, Seite 205 der vierten Auflage.

[3]) Die thebanischen Tragödien des Sophokles, Seite 104.

zerschmetterten Schwager in seichtem und süsslichem, ja fast spitzem Tiradentone begegnen?[1]) In der „Antigone" lässt Kreon die Maske endlich fallen, und zeigt seine Tyrannennatur in ihrer wahren Gestalt[2]).

Da sich die Grösse des Dichters bekanntlich auch in Nebenzügen verräth, so möchte ich zum Belege der Schopenhauer'schen Auseinandersetzung von der Unveränderlichkeit des Charakters insbesondere noch auf Shakespeare's „Mörder" hinweisen, — also auf fast typisch wiederkehrende Figuren, stets aber Leute, die ihre Hände schon im Blute gehabt haben (IV_2, 49).

Es könnte hier noch die Frage aufgeworfen werden, was bei der Stellung des empirischen zum intelligiblen Charakter, welche Schopenhauer annimmt, der Dichter, und zwar speciell der dramatische, zu thun hat, um *beiden* ihr Recht widerfahren zu lassen. Denn einerseits erscheint die That, weil sie schon als menschliche Handlung immer einer gewissen Ueberlegung bedarf, und weil der Mensch sich nach Motiven entscheidet, als der Ausdruck der intelligiblen Maxime seines Handelns, als das Resultat seines innersten Wollens, und stellt sich hin als ein Buchstabe zu dem Worte, das seinen empirischen Charakter bezeichnet, welcher selbst nur der zeitliche Ausdruck seines intelligiblen Charakters ist (II, 354). Andererseits schliessen wir von wahrgenommener Freigebigkeit auf Gerechtigkeit; von Frömmigkeit auf Ehrlichkeit; von Lügen auf Betrügen; von Betrügen auf Stehlen, u. dgl. m. Indess Diess öffnet immerhin vielen Irrthümern die Thür, in Folge theils der Seltsamkeit der Charaktere, theils der Einseitigkeit unseres Standpunktes. Zwar ist der Charakter durchweg konsequent und zusammenhängend, aber die Wurzel ist zu tief, als dass man aus vereinzelten Daten bestimmen könnte, welche im gegebenen Fall zusammen bestehen können und welche nicht (VI, 623). Hier handelt es sich mithin für den Dramatiker, gewissermaassen *einen Schatz* zu *heben*, und unbewusst den Weg zu finden, den der Philo-

[1]) Vgl. Soph. Oed. tyr. 1445, 1516 und 1520.

[2]) Vgl. zu der ganzen Frage: *Philipp Mayer*, Studien zu Homer, Sophokles, Euripides, Racine und Goethe. Gera und Leipzig, Kanitz, 1874. Seite 101—212.

soph bewusst geht : in der *Kontamination des empirischen* mit dem *intelligiblen Charakter* gleichsam die richtige *Resultirende* zu ziehen, welche am klarsten und auch für das ungeübte Auge am verständlichsten dem Werthe jener beiden *Komposanten* gleichkommt. Es beruht Diess auf nichts Anderem, als auf möglichst vollkommener Kenntniss der geschaffenen Individualitäten : es ist das, wenn es darauf ankäme, deutliche Wissen von den unabänderlichen Eigenschaften des empirischen Charakters sowie von den gesammten Stärken und Schwächen der dargestellten Personen. Diess setzt den Dramatiker in den Stand, die an sich einmal unveränderliche Rolle seiner Gestalten, die ein Anderer regellos naturalisiren würde, besonnen und methodisch durchzuführen, und die Lücken, welche Launen oder Schwächen darin lassen, wie nach Anleitung fester Begriffe auszufüllen (II, 359 f.). Kurz, es ist der *empirische Charakter* — gemeiniglich „Charakter" schlechtweg genannt —, dessen von Schopenhauer gegebene Erklärung auch *Goethe* belobt (M, 222) und dessen Verständniss den dramatischen Dichter erst recht befähigt, zu wissen, welche Luft, ganz im Allgemeinen geredet, jeder seiner Figuren gewissermaassen respirabel erscheint. Denn wie dem Fische nur im Wasser, dem Vogel nur in der Luft, dem Maulwurf nur unter der Erde wohl ist, so jedem Menschen nur in der ihm angemessenen Atmosphäre, — Diess natürlich weitestem Sinne nach gemeint. Bloss auf solche Weise wird auch der Tragiker erreichen, was für des Dichters Erzeugnisse im Allgemeinen unerlässlichstes Erforderniss bleiben muss: *Naturtreue* und *Naturwahrheit*, welche allemal in der ächtesten Kunst am meisten anzutreffen sein wird (N, 136). Sind ja die Geschöpfe des ächten Genius — so der „rasende Ajax", „König Lear" und „Ophelia" — eben wirklichen Personen an Wahrheit gleichzuachten; die häufige wirkliche Erfahrung zeigt in dieser Beziehung durchaus Dasselbe (II, 228). Unter allen Dramatikern, die *Otto Ludwig* [1]) kennt, hat für diesen „Shakespeare allein den Zauber, dass er die poetische Figur mit dem Scheine eines wirklichen Menschen zu umkleiden weiss." Die anscheinend winzigsten

[1]) Shakespearestudien, Seite 441.

Figuren muss der Tragiker durch den Lebenshauch der Wahrheit beseelen und darf andererseits auch nicht zurückschrecken vor der Aufgabe, die gewaltigsten Gestalten zu schaffen, welche in irgend einer Weise das höchste Maass irdischer Grösse erreichen. Wieder wird hier *Shakespeare* an allererster Stelle anzuführen sein mit seinem Brutus, Koriolanus, Antonius. Und *Goethe* stellt uns im „Torquato Tasso", der in dieser Hinsicht besonders lehrreich ist, das Leiden, das wesentliche Märtyrerthum des Genius als solchen, ja dessen stetigen Uebergang zum Wahnsinn vor die Augen (II, 225). Welch' ein Widerspiel des Tasso und des Antonio (III, 443)! Welche Ueberspanntheit der Stimmung, welche Heftigkeit der Affekte, welcher schnelle Wechsel der Laune unter vorherrschender Melancholie, die Goethe uns im Tasso erblicken lässt! Welche Vernünftigkeit, ruhige Fassung, abgeschlossene Uebersicht, völlige Sicherheit und Gleichmässigkeit des Betragens zeigt doch der wohlausgestattete Normalmensch im Vergleich mit der bald träumerischen, bald leidenschaftlichen Aufregung des Genialen, dessen innere Qual der Mutterschooss unsterblicher Werke ist (III, 446)! Kurz, wie Shakespeare's Lear ein Bild genialen Wahnsinnes ist, so muss Goethe's Tasso ein Bild wahnsinniger Genialität genannt werden (M, 236). *Julian Schmidt* hat also sehr Recht, wenn er die Bemerkung macht [1]: „Die psychologische Tiefe „Tasso's" ist noch kaum genug gewürdigt; mehr, als manches berühmtere Stück gehört der „Tasso" in die Weltliteratur neben „Hamlet" und Molière's „Misanthropen"." Bloss eine Mittelstellung wird die Fähigkeit zum praktischen Wirken gewähren, zumal auf dem höchsten Tummelplatze dieser Fähigkeit, wo sie sich im politischen Welttreiben hervorthut. Hier ist es die Energie des Willens, welche, als Kühnheit und Festigkeit auftretend, wenn nur mit einem tüchtigen, geraden Verstande, richtigem Urtheil und einiger Schlauheit ausgestattet, den Staatsmann, den Feldherrn und, wenn sie bis zu Verwegenheit und Starrsinn geht, auch den *welthistorischen Charakter* macht (VI, 75).

---

[1]) Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod. In 3 Bänden, 5. Aufl. Leipzig, Grunow, 1866—1867. S. I, 285.

Das Gesetz der Naturwahrheit erstreckt sich übrigens, wie bereits angeführt [1]), auch auf *unbedeutende Personen* des Dramas. So scheint mir der Brackenburg des Goethe'schen „Egmont" eine durch die innerlichste Lebenswahrheit geradezu hinreissende Figur; Jeder weiss ja, dass es auch solche Männer giebt. Und ich verstehe den Ingrimm, den Manche, wie *Jean Paul* [2]) oder *Zeising* [3]), auf den verschmähten Liebhaber Klärchens werfen, um so weniger, als sich in diesem allerdings nicht hünenhaft gerathenen Individuum der intelligible Charakter mit dem empirischen zu einem auch in seiner Beschränkung immerhin schönen, weil restlosen Ganzen herauskehrt. Wo dagegen dieses *Laviren* des *Innersten* in dem Hauptthelden zu Tage tritt, der dann gar in der Tragödie eine zitternde, ungleiche Linie beschreibt, schwankt, abweicht, umkehrt, sich Reue und Schmerz bereitet (II, 359): da allerdings ist es vom Uebel. Da gilt das Meisterwort *Wilhelm Scherer's* [4]): „Alles darf ein tragischer Held sein, nur nicht klein." Kleist's „wächserner Achilleus", wie *Treitschke* [5]) den „Prinzen von Homburg" gar treffend nennt, ergiebt sich auf diese Art als von Haus aus verunglückte Gestalt. Der Grund liegt einfach darin, dass hier der empirische Charakter Etwas leisten will, was in der intelligiblen Wurzel mitnichten liegt: eine solche *Charakterschwebe*, die auf einem wie mit Haaren herbeigezogenen Ueberschuss zu beruhen scheint, muss dann mit allem Fuge das Gefühl der Befremdung wachrufen. Dichten dagegen gar die gewöhnlichen Köpfe, so haben sie einige traditionelle, ja konventionelle, also in abstracto überkommene Gesinnungen, Leidenschaften, noble Sentiments u. dgl., die sie den Helden ihrer Dichtungen unterlegen, welche dadurch zu einer blossen Personifikation jener Gesinnungen werden, also gewissermaassen selbst schon Abstrakta

---

[1]) S Seite 88 dieser Schrift.

[2]) Vorschule der Aesthetik, Seite 225 der Ausgabe von *Georg Zimmermann.*

[3]) Aesthetische Forschungen, Seite 330.

[4]) Oesterreichische Wochenschrift, Jahrgang 1872, Seite 660.

[5]) Historische und politische Aufsätze von *Heinrich von Treitschke.* Leipzig, Hirzel, 1871. I, 105 der vierten Auflage.

und daher fade und langweilig sind (III, 78). Man könnte in Schopenhauer'scher Weise sagen, es mangle dann überhaupt jener intelligible Grundpfeiler, welcher als einigendes Bindband die Aeusserungen der Individualität zusammenhalten soll, während dieselben im gemeinten Falle wirr und lose zerflattern. Es liegt auf der Hand, dass Schopenhauer's Vorwurf in erster Linie die mittelmässigen und schlechten Dramatiker, mithin auch Tragödiendichter trifft. Uebrigens würde man wohl schwer zu Ende kommen, gälte es, auch nur die Namen Derjenigen aus alter und neuer Zeit zusammenzustellen, deren an diesem Orte Erwähnung zu geschehen hätte. Ganz gut bemerkt *Johann Adam Hartung*[1]: „Mangel an Beobachtung des Lebens und psychologischen Studien ist es keineswegs allein, was die Fehler der Dichter in der Charakterzeichnung veranlasst; sondern ganz tüchtige und wohlerfahrene Dichter fehlen oft dadurch, dass sie ihre Gedanken und Empfindungen auf Personen übertragen, welche jenen nicht recht gewachsen sind. Dieser Fehler begegnet den enthusiastischen Dichtern am häufigsten, welche man die subjektiven nennt, z. B. einem Schiller und Euripides: wesshalb auch die von Aristoteles angeführten Beispiele verfehlter Charakterzeichnung sämmtlich aus des Letztern Werken genommen sind. Uebrigens wird dieser Uebelstand von Lesern und Zuschauern am leichtesten verziehen, wenn die subjektive Aehnlichkeit oder Gleichartigkeit besticht; und die Thekla's, die Max, die Posa's, die Karlos sind die Lieblinge des Volkes, was auch immer die Kunstrichter gegen sie sagen mögen."

Es ist hier betreffs der *Treue und Wahrheit der Charaktere* noch eine nachträgliche Erklärung nothwendig. Der Dichter soll, wie bereits ausgeführt, seine Individuen so schaffen, wie die Natur selbst, sie denken und reden lassen, jedes seinem Charakter so gemäss, wie wirkliche Menschen Diess thun. Denn *Wahrheit* gehört einmal unbedingt zur Kunstvollendung. Indessen muss dabei dem Missverständnisse gesteuert werden, als ob die strengste Natürlichkeit

[1]) *J. A. Hartung*, Lehren der Alten von der Kunst. Hamburg u. Gotha, F. und A. Perthes, 1845. Seite 203.

aller Aeusserungen zu suchen sei[1]); denn sonst wird die Natürlichkeit leicht platt. Bei aller Wahrheit in der Darstellung der Charaktere sollen diese doch *idealisch* gehalten sein. Durch Hervorhebung des Wesentlichen und Charakteristischen, durch Zusammendrängung aller wesentlichen Aeusserungen des Darzustellenden und durch Aussonderung alles Unwesentlichen und Zufälligen soll eben die Idee jedes Bildes hervortreten und dadurch zur *idealen Wahrheit* werden, die sich über die Natur erhebt (N, 45). Schopenhauer sucht noch besonders deutlich zu machen, was Diess eigentlich heisst (N, 364).

Wirkliche Menschen haben nämlich Jeder seinen Charakter; manche haben einen sehr bestimmten, eigenthümlichen Charakter; allein sie bleiben demselben nicht immer auf gleiche Weise getreu, sie reden und handeln nicht immer ihrer Individualität gemäss. Schopenhauer meint hier nicht die Möglichkeit der Verstellung: diese setzt er bei Seite. Sondern die stets, besonders nach dem physischen Befinden wechselnde Laune macht, dass Jeder seinen Charakter nicht allezeit gleich energisch äussert; irgend ein besonderer Eindruck, den er erhalten, giebt für eine Periode seinem Charakter eine ihm fremde Stimmung; gewisse Begriffe und allgemeine Wahrheiten, die ihn zu einer Zeit frappirt haben, modificiren dann eine Weile sein Reden und Thun, bis er zuletzt doch wieder zu seiner Natur zurückkehrt: daher also zeigt in der Wirklichkeit jeder Charakter mancherlei Anomalien, die sein Bild für den Augenblick undeutlich machen. Daher also wird das Thun und Reden eines Jeden nicht allezeit seiner Individualität gemäss ausfallen und Rochefoucauld hat ganz Recht zu sagen: „Wir sind bisweilen uns selber so unähnlich, als wir Andern unähnlich sind.“ So wird in einzelnen Fällen der Weise sich thöricht zeigen, der Kluge dumm, der Tapfere feige, der Eigensinnige nachgiebig, der Harte und Rauhe sanft und milde, auch Alles umgekehrt. In der Wirklichkeit fällt demnach durch vorübergehende Stimmungen oder Einflüsse Jeder bisweilen aus seinem

[1]) Ein Extrem dieser Richtung sind *Grabbe's* — Geschmacklosigkeiten. Vgl. Gothland's Schilderung der Kindheit in der *Oskar Blumenthal*'schen Ausg. (Detmold, Meyer, 1874, 4 Bde.) I, 210 und noch III, 370 ebenda.

Charakter: aber in der Poesie darf Diess nie sein. — Denn unsere Bekanntschaft mit der poetischen Person ist von kurzer Dauer und immer nur einseitig: daher müssen von ihr alle jene Anomalien des Charakters ausgeschlossen bleiben; sie muss in ihrem Thun und Reden ihren Charakter deutlich, rein und streng konsequent offenbaren. Diess eben heisst: der Charakter muss *idealisch* dargestellt, nur das Wesentliche desselben und dieses ganz muss dargestellt werden, alles Zufällige und Störende muss ausgeschlossen bleiben. Wir selbst, indem wir von unsern Bekannten ein Bild ihres Charakters in unserer Erinnerung aufnehmen, idealisiren dasselbe, lassen das ihnen eigentlich Fremde, was sie zufällig gezeigt haben mögen, daraus weg, und fassen nur das ihnen Wesentliche und Eigenthümliche darin auf. In solcher Art muss nach Schopenhauer der Dichter seine Charaktere aufgefasst haben und darstellen. Aus dieser Forderung des *Idealischen bei der Darstellung der Charaktere* folgt, dass die poetische Darstellung nicht schlechthin natürlich — wie wir heute sagen *„photographisch treu“* — sein, sondern die Natur auch im Charakteristischen übertreffen soll, gerade so, wie bei der Darstellung des Schönen in den bildenden Künsten der Künstler die Natur zu übertreffen hat. Eben durch das Ideale der Charaktere werden wir von den poetischen Darstellungen so sehr viel lebhafter ergriffen, als von der Wirklichkeit im gewöhnlichen Leben, indem wir die Individualität des Menschen viel lebendiger und deutlicher auffassen.

Diese treffenden Aeusserungen Schopenhauer's bieten uns auch eine passende Handhabe für das Verständniss jener vielgedeuteten Stelle des Aristoteles [1]), welche uns einen berühmten Ausspruch des Sophokles überliefert hat. Letzterer erklärt bekanntlich, „er dichte Menschen, wie sie sein sollen, Euripides aber, wie sie wirklich sind.“ „Die Wahr-

[1]) S. Arist. Poet. Kap. 25. p. 1460 b 32 ed. Vahl.: *ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως δεῖ, οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσίν. Moriz Schmidt* übersetzt: „wie z. B. auch Sophokles seine poetischen Gestalten als *Ideale*, die des Euripides als *Porträts* bezeichnete.“ (S. Aristoteles über die Dichtkunst von Moriz Schmidt. Jena, Dufft, 1875. Seite 67.)

heit dieses Urtheils vermögen wir," wie *Vahlen*[1]) deutet, „heute an den Tragödien Beider zu ermessen: Sophokles' Figuren sind die idealischeren, die des Euripides der Wirklichkeit näher angepasst." Ferner haben wir auch bei Aristoteles einen Vergleich mit der Malerei, welcher der angezogenen Parallele Schopenhauer's (N, 365) sehr ähnlich sieht. Die Stelle steht im 15. Kapitel der Poetik[2]). Ich setze *Vahlen's* vorzügliche Paraphrase derselben[3]) hieher. „Die Maler, die ihre Kunst recht verstehen, wissen die dargestellten Personen, indem sie ihnen die ihnen eigenthümliche Gestalt verleihen, ähnlich zu bilden und doch schöner zu malen. So soll auch der Dichter, wenn er zornmüthige oder leichtmüthige oder mit andern derartigen Charakterzügen ausgestattete Personen darzustellen hat, sie in dieser Eigenart als sittlich vortreffliche Menschen, also, wenn es z. B. den Zornmüthigen gilt, ihn als ein Ideal unbeugsamen Sinnes darstellen, wie den Achill Homer und Agathon."

Wie erfreulich nun auch immer die Ansichtsähnlichkeit der beiden Philosophen hierselbst sein mag, die zu so verschiedenen Zeiten und unter so ganz anderen Verhältnissen lebten: so darf man sich doch andererseits keineswegs einreden, als ob, selbst bloss auf dem angedeuteten Punkte, sozusagen eine haarscharfe Kongruenz der Meinungen des Aristoteles und Schopenhauer's stattfände. Denn Idealität der Charaktere verlangen sie wohl Beide, und zwar Beide mit gleich grossem Nachdrucke. Indessen bezieht sich die Charakter-Idealität des Stagiriten doch immerhin auf eine Verschönerung gleichsam auf Kosten der Wahrheit, wovon Schopenhauer Nichts wissen mag. Ihm geht die *Wahrheit* über Alles; sie — und *sie allein* — muss nach seiner Ueberzeugung (N, 305) dem Dichter sowohl, als dem Philosophen sogar höher gelten, als die Moral. Für den Philosophen des

[1]) Beiträge zu Aristoteles' Poetik IV, 359.

[2]) p. 1454 b 8.

[3]) Beiträge II, 38. Zu vergleichen sind über diese Frage noch insbesondere: *Eduard Müller*, Geschichte der Theorie der Kunst. Breslau, Max und Komp, 1834. 2 Bde. II, 17. — *Gustav Weicker*, de Sophocle suae artis aestimatore. Halle'sche Doktordissertation, 1862. — *Friedrich Schröter* und *Richard Thiele*, Lessing's hamburgische Dramaturgie erläutert. Halle, Waisenhaus, 1877. Seite 554.

Pessimismus sind also die idealischen Charaktere solche, welche, wie der Natur beispringend, wo möglich charakteristischer sind, als die Natur selbst. In der Poesie braucht demnach die Wahrheit nicht seufzend aufzusehen zu ihrem Schutzgotte, der Zeit, welcher ihr Sieg und Ruhe zuwinkt, dessen Flügelschläge aber so gross und langsam sind, dass das Individuum darüber hinstirbt (IV_2, 274) : die Individuen, die Charaktere des Dramas müssen selbst durch und durch Wahrheit sein und Wahrheit athmen und hierin — insofern Diess eben im Bereiche der Möglichkeit liegt — sogar die Wirklichkeit zu überbieten suchen. Diess glaubt, wofern ich nicht irre, Schopenhauer im Gegensatze zu Aristoteles. Unter den Malern, die Aristoteles mit Dichtern zusammenstellt, würde somit Schopenhauer seinerseits dem *Polygnot* das höchste Lob gezollt haben, weil dieser[1]) „von dem Grundmotiv der Individualität, von der Idee der darzustellenden Person, ausgieng und dieses *ἐναργὲς ἐν τῇ ψυχῇ παράδειγμα*, wie Platon sich ausdrückt, in jedem Zuge seines Bildes zu verkörpern suchte. Aus Polygnot's Gemälden sprach daher die innere Wahrheit, welche alle Züge der äussern Erscheinung als das nothwendige Resultat der Alles zur Einheit verknüpfenden Individualität erkennen lässt."

Auf ein höchst lehrreiches und interessantes Beispiel macht *J. L. Klein* aufmerksam; ich denke, durch dasselbe wird besonders klar, dass, was die *Naturwahrheit* bei der Ethopoiie, bei der Schöpfung der tragischen Charaktere, betrifft, beinahe der paradoxe Satz aufgestellt werden dürfte: „*Etwas Weniger wäre Mehr.*" — „Schiller's Wallenstein in der Tragödie," so äussert sich *Klein*[2]), „hat Blutwenig von dem Wallenstein in seiner eigenen Geschichte des dreissigjährigen Krieges. Dagegen fliesst in jenem das unsterbliche Götterblut, Homer's Ichor, und macht ihn eben zu einem tragischen Gotthelden. Hierzu das Kehrbild hat ein jüngerer begabter dramatischer Dichter, *Albert Türke*[3]), den Wallenstein aus der Geschichtswurzel des dreissigjährigen Krieges so chroni-

[1]) Nach *Vahlen*, in symbola philologorum Bonnens., Seite 161.

[2]) Geschichte des Dramas XII, 402 f.

[3]) Vgl. *Heinrich Kurz*, Geschichte der neuesten Literatur Leipzig, Teubner, 1872. Seite 510.

kalisch treu herausgeschnitzelt, bis auf's Faserchen und Zaserchen, Redeweise und Gebahren, dass sein Wallenstein eben einem solchen Wurzelmännlein oder Alraun auf's Haar gleicht, der diesem abgeguckt, wie es sich räuspert und wie es spuckt. Welcher von beiden der *historischere* sei, der Schiller'sche oder Türke'sche, diese Frage würde Melpomene gleich von Vornherein als nicht zur Sache gehörig abweisen. Welcher von beiden aber der poetischere Wallenstein, erscheint kaum fragwürdig. Denn die aus dem Spiegel gestohlene Natur- und Geschichtswahrheit wird im Bereiche der schöpferischen, frei gestaltenden Phantasie zur krassesten Kunstlüge und Karikatur. So lange Phidias und Raphael für mustergiltige Kunstmeister gelten, wird die beabsichtigte, principielle Brutalität der Naturwahrheit als ein Wahrzeichen des verschlämmten, bis auf die trübsten Hefen heruntergekommenen Kunsthantirens, Kunstbegriffs und Kunstgeschmacks sich bekunden."

Im Anschlusse an das Vorherige wird sich ein anderes Vorurtheil am besten erledigen, welches man bezüglich der Charakterschöpfung des tragischen Dichters etwa hegen könnte. Es hat nämlich nach Schopenhauer (II, 263) die verkehrte Meinung, dass die Griechen das aufgestellte Ideal menschlicher Schönheit ganz empirisch, durch Zusammenlesen einzelner schönen Theile, hier ein Knie, dort einen Arm entblössend und merkend aufgefunden hätten, eine ihr ganz analoge Ansicht betreffs der Dichtkunst, und zwar, dass z. B. *Shakespeare* die *unzählig-mannigfaltigen, so wahren, so gehaltenen, so aus der Tiefe herausgearbeiteten Charaktere in seinen Dramen,* aus seiner eigenen *Erfahrung* im *Weltleben* sich gemerkt und dann wiedergegeben hätte. Die Unmöglichkeit und Absurdität solcher Annahme bedarf keiner Auseinandersetzung: es ist offenbar, dass der Genius, wie er die Werke der bildenden Kunst nur durch eine *ahndende Anticipation des Schönen* hervorbringt, so *die Werke der Dichtkunst* durch eine eben solche Anticipation des Charakteristischen, wenngleich beide der Erfahrung bedürfen, als eines Schemas, woran allein jenes, ihnen a priori dunkel Bewusste zur vollen Deutlichkeit hervorgerufen wird, und die Möglichkeit besonnener Darstellung nunmehr eintritt.

Die Erfahrung und Wirklichkeit nämlich hält, wie Schopenhauer an anderem Orte (III, 478 f.) ausführt, dem Intellekt des Künstlers menschliche Gestalten vor, welche in einem oder andern Theil der Natur mehr oder minder gelungen sind, ihn gleichsam um sein Urtheil darüber befragend und ruft so nach Sokratischer Methode aus jener dunkeln Anticipation die deutliche und bestimmte Erkenntniss des Ideals hervor. Auf ganz analoge Weise ist sodann auch dem Dichter eigene Erfahrung nützlich und nöthig. Denn, obgleich er nicht nach der Erfahrung und empirischen Notizen arbeitet, sondern nach dem klaren Bewusstsein des Wesens der Menschheit, wie er solches in seinem eigenen Innern findet; so dient doch diesem Bewusstsein die Erfahrung zum Schema, giebt ihm Anregung und Uebung. Hienach erhält seine Erkenntniss der menschlichen Natur und ihrer Verschiedenheiten, obwohl sie in der Hauptsache a priori und anticipirend verfährt, doch erst durch die Erfahrung Leben, Bestimmtheit und Umfang. Da der ächte Genius im einzelnen Dinge dessen *Idee* erkennt, ist es nach Schopenhauer's schöner Erläuterung (II, 262) sogar möglich, dass derselbe Genius gleichsam die *Natur auf halbem Worte versteht* und nun rein ausspricht, was sie nur stammelt, dass er die Schönheit der Form, welche ihr in tausend Versuchen misslingt, dem harten Marmor aufdrückt, sie der Natur gegenüberstellt, ihr gleichsam zurufend: „Das war es, was Du sagen wolltest!“ und „Ja, Das war es!“ hallt es aus dem Kenner wieder. Gleiches gilt mutatis mutandis von dem Dichter im Allgemeinen, von dem dramatischen und tragischen Dichter insbesondere. Gleiches stellt Schopenhauer von jeder wahren und ursprünglichen Erkenntniss überhaupt, auch von jedem ächten Philosophem, auf (I, 104). Auch letzteres muss zu seinem innersten Kern oder seiner Wurzel irgend eine anschauliche Auffassung haben. Diese, obgleich ein Momentanes und Einheitliches, theilt nachmals der ganzen Auseinandersetzung, sei sie auch noch so ausführlich, Geist und Leben mit, — wie ein Tropfen des rechten Reagens der ganzen Auflösung die Farbe des bewirkten Niederschlages. Hat die Auseinandersetzung einen solchen Kern, so gleicht sie der Note einer Bank, die Kontanten in Kasse

hat: jede andere, aus blossen Begriffskombinationen entsprungene hingegen ist wie die Note einer Bank, die zur Sicherheit wieder nur andere, verpflichtende Papiere hinterlegt hat.

Nichts vermag einen zweifelhaften Gegenstand bestimmter zu erhellen, als wenn man ihn nach möglichst vielen Seiten erwägt, ja ihn gewissermaassen zu Ende denkt. Darum ist wohl auch vollkommen klar, was Schopenhauer von dem Verhältnisse des Dichters zu der Wirklichkeit vorbringt. Dass diese als Unterlage mittelbar befruchtend und desshalb unerlässlich nothwendig erscheint; dass sie aber darum noch nicht — ungeschlacht und ungeschliffen, wie sie so oft sich zeigt — mit allen Zacken und Knorren, gleichsam in's Gelage hinein, dem Kunstwerk einverleibt, schlecht und recht in die Dichtung hineingestellt werden dürfe: diess Alles ist durch Schopenhauer's, mit *Goethe's* Erkenntniss zusammenstimmende (M, 224) Ausführungen vollkommen ersichtlich geworden. Es fragt sich nun, ob Das, woran ich nach Schopenhauer bisher erinnerte, nicht einigermaassen im Widerspruch steht mit Dem, was der Philosoph (III, 493) über jene dramatischen Dichtungen Shakespeare's sagt, welche den Schauplatz nach dem alten Griechenland oder Rom versetzen. Dieselben sind, wie Shakespeare dafürhält, von der Leerheit und Langweiligkeit anderer derartigen Werke darum frei, weil Shakespeare ohne Zaudern unter dem Namen von Griechen und Römern *Engländer* seines Zeitalters dargestellt hat[1]). Indessen, der *scheinbare* Widerspruch löst sich gar bald, sobald man bedenkt, dass Schopenhauer hier bloss nebensächliche Züge meint, welche Shakespeare ohne lange Wahl lieber irrig aus eigener Anschauung schöpft, statt sich mit Allgemeinheiten zu behelfen, während dabei das Wichtigste, Das, worauf schliesslich Alles hinzielt, — das Rein-Menschliche, nur um so ausgiebiger zu seinem Rechte gelangt. Indem aber eben wahre Anschaulichkeit und Individualisirung dem Geiste der Poesie durchaus wesentlich ist, kann unmöglich verborgen bleiben, dass Shakespeare's Werke dieser Vorzüge auf jedem andern Wege, als dem von

[1]) Vgl *Vischer*, kritische Gänge II, 36 der neuen Folge.

ihm gewählten, unweigerlich hätten verlustig gehen müssen, zumal unsere Kenntniss des Alterthums, besonders was das Detail des Lebens betrifft, unzureichend und fragmentarisch, weil eben nicht aus der Anschauung geschöpft ist.

Ein andermal (VI, 473) liest man bei Schopenhauer, wie folgt: Das e nihilo nihil fit gilt auch in den schönen Künsten. Gute Maler lassen zu ihren historischen Bildern wirkliche Menschen Modell stehen und nehmen zu ihren Köpfen wirkliche, aus dem Leben gegriffene Gesichter, die sie sodann, sei es der Schönheit oder dem Charakter nach, idealisiren. Ebenso machen es, glaubt Schopenhauer, gute Romanschreiber: sie legen den Personen ihrer Fiktionen wirkliche Menschen aus ihrer Bekanntschaft schematisch unter, welche sie nun ihren Absichten gemäss *idealisiren* und *kompletiren*. Es dünkt mir, dass auch die zuletzt angezogene Stelle keinerlei Gegensatz bildet zu Schopenhauer's allgemeinen Erörterungen, welche die hiesige Frage betreffen. Denn zuvörderst ist, selbst wenn Schopenhauer sich hier widerspräche, der Roman noch kein Drama, noch keine Tragödie; es könnte demnach, was jenem ganz gut verstattet sein dürfte, diesen, den gewaltigsten und in jedem Betrachte grossartigsten Dichtarten, immerhin strengstens verwehrt bleiben. Allein eine solche Einschränkung der Schopenhauer'schen Regel erscheint völlig überflüssig, wofern man bedenkt, dass ja auch aus den Worten (VI, 473), die ich zuletzt citirt habe, keine andere Anweisung erhellen möchte, als dass die Wirklichkeit die *Modelle* liefern müsse, noch nicht die ganzen Menschen gewissermaassen mit Haut und Haaren. Mit diesen hat dann der Dichter noch stets vollauf zu schaffen; ja, sind sie auch da, so hebt auf Grund derselben, des Dichters ureigenste Arbeit sozusagen erst an.

Einer der ehrlichsten und tüchtigsten Bewunderer Shakespeare's, *Vincenz Knauer*, räth des Oefteren [1]), man möge sich nur umsehen, und zuerst „das Original zu Shakespeare's Zeichnung im wirklichen Leben suchen, unter den Leuten, die täglich an Einem vorüberlaufen"; man werde dann, wie

[1]) William Shakespeare als Philosoph der sittlichen Weltordnung. Seite 254. Vgl. ebenda S. 179, 229, 232, 236, 268. 339.

man so jene Fülle der Gestalten seinem Verständnisse leichter zugänglich mache, auf diesem Wege gleichfalls die beste Ueberzeugung gewinnen von ihrer Greifbarkeit und Unmittelbarkeit. Das ist ein sehr verständiger Fingerzeig, den Knauer da giebt. Und er lässt sich meines Bedünkens auch umgekehrt auf's reichlichste verwerthen. Indem man nämlich hiedurch gewahrt, wie bei dem Tragiker Einer für gar Viele, ja für Tausende steht, erhält man einen neuen Beleg von dem Werthe der Charaktere des Dichters.

Das vorliegende Thema wird ebenfalls schon von Schopenhauer, und zwar nach beiden Seiten hin und in sehr fasslicher Weise berührt. So Vieles in der Poesie auch von der Erfahrung unabhängig und in diesem Sinne a priori ist, sagt er (N, 368), so trägt dennoch eigene reiche Erfahrung Viel bei zur Bildung des Dichters und Kenners. Sie wirkt wenigstens als Anregung der innern Erkenntniss und liefert Schemata zu bestimmten Charakterzeichnungen. Wenn der Dichter viele einzelne Menschen von verschiedenem Charakter, Alter, Stand, Vermögen, Schicksal beobachtet und sie in mannigfachen und entscheidenden Lagen beobachtet hat; so hat seine Kenntniss der menschlichen Natur dadurch überhaupt an Leben, an Bestimmtheit, an Umfang gewonnen, ist zum deutlicheren Bewusstsein gebracht und zum Hervortreten angeregt worden; dadurch wird er um so besser seine bestimmten idealischen Personen darstellen können. Und Dasselbe gilt auch vom Kenner und Beurtheiler: auch seine Kenntniss der menschlichen Natur wird durch Erfahrung reifer und richtiger, obgleich sie nicht der Hauptsache nach auf Erfahrung beruht. Hierin liegt es denn auch, wie Schopenhauer an der gleichen Stelle weiter bemerkt, dass wir durch das Studium der Dichter gleichfalls an Menschenkenntniss für das wirkliche Leben gewinnen [1]), oder richtiger, dass wir dadurch fähiger werden zur Erwerbung von Menschenkenntniss im wirklichen Leben; denn es ist nicht so, dass wir auf Personen stiessen, die das Original uns bekannter poetischer Charaktere wären, und deren Thun wir dadurch

[1]) Vgl. *K. A. von Reichlin-Meldegg*, System der Logik. Wien, Braumüller, 1870, II, 188 und desselben Verfassers Psychologie des Menschen. Heidelberg, Groos, 1837. Seite 62.

beurtheilen könnten, sondern nur so, dass wir durch das Studium poetischer Charaktere fähiger werden, die uns vorkommenden Individualitäten schnell und zuverlässig aufzufassen, und das Charakteristische in ihrem Betragen vom Zufälligen zu unterscheiden. Unser Blick für die Auffassung des Charakteristischen der Menschen wird dadurch eben so geschärft, wie durch Zeichnen der Blick für die Auffassung der räumlichen Verhältnisse.

Shakespeare's mächtige künstlerische Phantasie hat nun eben, wie in gleicher Lebhaftigkeit die keines zweiten Dichters, die Urgestalt, die Idee des Menschen — τὸ εἶδος — allemal und unverwandt vor Augen: Diess der Grund, wesshalb Diejenigen Recht haben, die da behaupten, seine Griechen und Römer und Deutschen und Franzosen und Wälschen seien, wenn man sie genauer besehe, eingefleischte Engländer aus dem Zeitalter des Dichters, während sie gleichfalls als Griechen und Römer und Deutsche und Franzosen und Wälsche ganz wacker ihre Plätze behaupten, und *bei Alledem* uns so eigens bekannt anmuthen, als ob sie uns schon irgendwo in Wurf gekommen wären; wir wissen nur im Augenblicke nicht gleich recht, wo. Das ist das grosse Geheimniss bei der Schöpfung der dramatischen Charaktere, die rasch wie der Gedanke Homer's bald da sind, bald dort und Nationen verbinden wie Welten, weil sie eben, durch das Alles einigende Band der Menschheit mit einander verknüpft, gleichsam das Wahrzeichen an der Stirne tragen: „Wir sind von dieser Welt“ [1]). Man vergleiche nur in dem angedeuteten Betrachte mit Shakespeare's Römertragödien etwa *Heinrich Josef Collin's* „Regulus“ [2]) oder selbst *Gustav Freytag's* „Fabier“ [3])!

Ich schliesse hier die Ventilirung der Frage an, welcher

[1]) Vgl. *H. Ulrici*, Shakespeare's dramatische Kunst. Dritte Auflage I, 383.

[2]) S. Heinrich Josef Collin von *Ferdinand Laban*. Wien, Gerold, 1879. Seite 109.

[3]) Vgl. *Gustav Freytag* von *Adelbert Heinrich Horawitz*. Wien, Hölder, 1871. Seite 17. Das daselbst angeführte Urtheil *Treitschke's*, dass sich in Freytag's „Fabiern“ kein einziger Gedanke findet, der nicht in einem Römerkopf gelebt haben könnte, darf man allerdings buchstäblich unterschreiben. Indessen ist denn lediglich damit schon Alles oder doch die Hauptsache gethan?

Bestandtheil der Tragödie nach Schopenhauer wohl wichtiger sei, die *Fabel* oder die *Charaktere*. Es ist darüber im Allgemeinen schon recht Vieles hin und her gesprochen worden. Ein Zurückgehen auf Aristoteles thut in diesem Falle besonders Noth; denn der Stagirite ist an den betreffenden Stellen nicht bloss instruktiv, wie immer, sondern trägt dieselben auch mit einer, wenn ich mich nicht täusche, fast schroffen Bestimmtheit vor. Er erklärt voll gewichtigen Nachdruckes: „*ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη· ἔστι γὰρ μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων*“ [1]), d. h. „Princip nun und gleichsam Seele der Tragödie ist der Mythos; die zweite Stelle aber gebührt den Charakteren. Ist ja doch die Tragödie Darstellung einer Handlung und somit von Handelnden.“ Und schon kurz vorher hiess es mit wo möglich noch eindringlicherer Kraft: „Die Tragödie ist Darstellung nicht von Menschen schlechtweg in ihrer Qualität und um dieser willen, sondern sie ist Darstellung dieser nur zum Zwecke der Handlung u. s. w.“ [2]), — Aeusserungen, die *Gottfried Bernhardy* [3]) den gediegensten Worten des grossen Denkers beizählt.

Die Neueren befinden sich, was diesen Punkt anlangt, entweder in einer mehr oder minder klaren Mittelstellung oder aber in direktem Gegensatze zu der Lehre des Stagiriten. Nicht mit gewohnter und gewünschter Schärfe wie Ausführlichkeit äussert sich gleich *Lessing* über die Frage und *Otto Weddingen* [4]) würde desshalb wohl daran gethan haben, die Stelle näher zu bezeichnen, an welcher Deutschlands grösster Kunstmeister die Zeichnung der Charaktere das wichtigste Moment in der Tragödie genannt haben soll. Es scheint nämlich im Gegentheile, als sei Lessing, hier wie sonst, theoretisch nicht eigentlich von dem Stagiriten abgewichen. Und wenn man an einer Stelle, wo er sagt, die Fabel sei es, die den Dichter zum Dichter macht [5]), vielleicht noch annehmen

[1]) Poetik, Kap. 6, 1450 a 38.

[2]) S. *Vahlen*, in symbola philologorum Bonnensium, Seite 158.

[3]) Grundriss der griechischen Literatur. Dritte Bearbeitung. II, 2, Seite 178.

[4]) Lessing's Theorie der Tragödie, Seite 43.

[5]) VII, 160 der Lachmann-Maltzahn'schen Ausg.

könnte, Lessing rede hier als Erklärer der Aristotelischen Poetik, so spricht er sich ein andermal [1]) beinahe entscheidend dahin aus, in der Tragödie seien, im Gegensatze zur Komödie, die Charaktere weniger wesentlich und Schrecken und Mitleid entspringe vornehmlich aus den Situationen. Nachdrücklicher, als Lessing steht *Schiller* einmal für die gemeinte Ansicht des Aristoteles ein. Wenigstens schreibt er an Goethe, „dass Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht auf die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heisst recht den Nagel auf den Kopf getroffen“ [2]). Dagegen sagt er wieder in seiner Recension des Goethe'schen „Egmont“: „Entweder sind es ausserordentliche Handlungen und Situationen, oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charaktere, die dem tragischen Dichter zum Stoff dienen. Die alten Tragiker haben sich beinahe einzig auf Situationen und Leidenschaften eingeschränkt. Darum findet man bei ihnen auch nur wenig Individualität, Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteristik. Erst in neueren Zeiten, und in diesen erst seit *Shakespeare* wurde die Tragödie mit der dritten Gattung bereichert; er war der Erste, der in seinem „Macbeth“, „Richard III.“ u. s. w. ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne brachte, und in Deutschland gab uns der Verfasser des „Götz von Berlichingen“ das erste Muster dieser Gattung.“ Die Neigung, eine vermittelnde Stellung einzunehmen, zeigt sich auch bei dem Aesthetiker *Vischer*, welcher sagt [3]): „Das Talent der Charakterschöpfung ist an sich bedeutender, als das der Fabelschöpfung; aber Angesichts der specifischen Forderung der Dichtungsart ist das letztere das strenger geforderte und so allerdings das vorzüglichere.“

Doch fehlt es, wie gesagt, auch an Solchen nicht, welche für den Vorzug der tragischen Charaktere eine Lanze einlegen; ich nenne in dieser Beziehung die vier Namen: *Moriz Carriere*, *Otto Ludwig*, *Franz Keim* und *Hermann Baumgart*. Carriere [4]) stützt sich auf Jean Paul's gelungenes Wort: „Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas

[1]) VII, 217.
[2]) Briefwechsel III, Seite 100.
[3]) *Vischer*, Aesthetik IV, 1388.
[4]) *Carriere*, Aesthetik II, 601 f.

die Welt", und bemerkt gegen Aristoteles, dass dieser „noch auf dem Standpunkte der griechischen Weltanschauung steht, für welche die Innerlichkeit des Gemüthes noch nicht für sich durchgebildet war, für welche die Subjektivität noch nicht ihre Unendlichkeit geltend gemacht hatte. Demgemäss trägt die ganze antike Kunst das plastisch-epische Gepräge, das auch das griechische Drama nicht zu verleugnen vermag. Weder Charakter noch Begebenheit kann fehlen, der Dichter schildert den Charakter durch Handlungen, aber das Drama soll die Geschichte aus der Persönlichkeit entwickeln. Wer gäbe nicht noch so viele Mord- und Spektakelstücke ohne Charakterinnigkeit für Charakterdramen mit wenig äusserer Handlung, wie Lessing's „Nathan" und Goethe's „Tasso"? Erst Shakespeare war der offenbarende und gesetzgebende Genius für die dramatische Poesie, und bei ihm zeigt sich die Dichtergrösse unter Anderem auch darin, dass er die seltsamsten Geschichten nicht bloss wahrscheinlich, sondern zu nothwendigen Ereignissen dadurch macht, dass er eine Reihe von Individualitäten schafft, die nur zusammenzukommen brauchen, um jene Begebenheiten sofort zu verwirklichen.

Märchen, noch so wunderbar
Dichterkünste machen's wahr."

Noch entschiedener lautet, was *Otto Ludwig*[1]) zur Sache vorbringt. „Wenn anders Aristoteles' Erklärung des Zweckes der Tragödie, durch Mitleid und Furcht diese und dergleichen Leidenschaften zu reinigen, die richtige ist, so sind auch die Charaktere, d. h. die Menschen die Hauptsache darin, nicht die Handlung; denn Mitleid und Furcht knüpfen sich an die Menschen, nicht an die Handlung. Die Handlung an sich kann nur Spannung der Neugierde oder Philanthropie erregen. Die Handlung ist nur Mittel mit, den Menschen interessant zu machen. Charakter aber ist nicht bloss Besonderheit, sondern menschliche Existenz. Der Charakterlose würde die Wirkung der Handlung neutralisiren; ein bloss abstrakter Mensch ist gar keiner und kann unser Mitleid nicht erregen." Also Otto Ludwig. Bedeutungsvoll fragt er an

[1]) Shakespearestudien, Seite 477.

anderem Orte[1]) : „Was ist denn eine Handlung? Ist sie Etwas für sich? Ist sie nicht bloss das abstrakte Verhältniss natürlicher Zeichen von Zuständen der Menschen? Wer ist denn eigentlich interessant: die That oder der Mensch? Die Handlung kann helfen, den Menschen interessant erscheinen zu lassen, nicht umgekehrt. In der That ist Nichts interessant, als die menschliche Natur selbst. Kann man sittlich urtheilen über eine Handlung ohne die genaueste Kenntniss des Menschen, von dem sie ausgeht? Kann ich wissen, wie gross ein Leiden, ohne dass ich den Menschen genau kenne, der es trägt? Und vor Allem, kann ich mich für ein Leiden, einen Zustand interessiren, ohne den Menschen genau zu kennen, an dem sie sind? Können sie mich interessiren, wenn nicht Der, an dem sie sind, sich mir als ein vollständiges Menschenbild beglaubigt?"

Wie es scheint, im Anschlusse an die beiden soeben genannten Vorgänger erklärt sich auch *Franz Keim*[1]), der rasch zu Namen gekommene Dichter des Trauerspieles „Sulamith". Nach demselben sollte ebenfalls schon der Vergleich der Tragödie mit dem Epos darüber belehren, dass die Fabel nicht das Wichtigere an der Tragödie sein könne. Keim fährt fort: „Im Epos herrscht die Begebenheit, in der Tragödie die Person. Im Epos fragen wir: Was wird ihm nun begegnen? Im Drama: Was wird er nun thun? Dort ist die Entwicklung der Handlung, hier die Entwicklung der Persönlichkeit Alles. Im Epos, wo man uns erzählt, können uns nur die Thatsachen, im Drama, wo wir schauen, muss uns die persönliche Situation interessiren. Mitleid und Furcht endlich können wir ja doch nur mit Bezug auf eine Person, nicht aber auf eine Begebenheit empfinden. Die tragische Person aber ist wieder nur eine ganz bestimmte Persönlichkeit, eine Individualität, ein Charakter, ein tragischer Charakter."

Die Ansichten Carriere's, Otto Ludwig's und Keim's gleichsam zusammenfassend sowie aus ihnen das Resumé

[1]) Shakespearestudien, Seite 441.

[2]) Die Elemente der tragischen Spannung, Seite 14, im Jahresberichte der Oberrealschule und des Realgymnasiums zu St Pölten von 1876.

ziehend nimmt *Hermann Baumgart* keinen Anstand, folgende Meinung zu äussern[1]: „Wenn Aristoteles sagen kann, die Tragödie ahmt *Handlungen* nach, die Charaktere nur um der Handlungen willen: so gilt von der modernen Tragödie: *Durch die Nachahmung der Charaktere gelangt sie zum Ausbau von Handlungen* — zu der σύνθεσις πραγμάτων — und *dieser letztere ist überall durch jene bestimmt. Die antike Tragödie ist mehr drastisch, als ethisch, die moderne mehr ethisch, als drastisch.*"

Man würde übrigens dem Aristoteles gross und schwer Unrecht thun, wenn man ihm die Einsicht in die unvergleichliche Bedeutenheit, die nun einmal den Charakteren in der Tragödie überhaupt zukommen muss, schlechtweg abspräche. Hätte er sonst anders das Ethos, dem er ja immerhin den zweiten Posten wahrt unter den Bestandtheilen des Trauerspieles, als Ursache der Handlungen aufzuführen vermocht?[2] Indem er nun die Handlung trotzdem voll starken Nachdruckes das zweifellos belangreichere Moment heisst, bekennt er sich eben als Kind seiner Zeit, deren Einflusse ja kein Mensch, und wäre es der höchstbegabte, völlig zu entgehen im Stande ist; andererseits aber verfährt er dabei gleichfalls als treue Rückschau haltender Kunstrichter, dem die schliesslich tonangebende Majorität der Tragödien unmöglich verborgen bleiben kann.

Welch' überaus ernste, weit- und tiefgreifende Rolle Schopenhauer dem Charakter des Menschen im Allgemeinen zutheilt, dafür legt sein gesammtes System, aber auch beinahe jede Seite seiner Werke einzeln genommen Bürgschaft ab. Es wurde Diess in den vorliegenden Blättern schon bisher oft genug erwähnt. Ein gewaltiges Gleichniss des Philosophen mag es nochmals erhärten. Man kann das Handeln des Menschen nach Schopenhauer (VI, 247) sich veranschaulichen an dem Lauf eines Planeten, als welcher das Resultat der diesem beigegebenen Tangential- und der von seiner Sonne aus wirkenden Centripetal-Kraft ist; wobei denn die erstere Kraft den Charakter, die letztere den Einfluss der

[1]) Die Hamlettragödie und ihre Kritik, Seite 39—40.

[2]) S. Kap. 6 der Poet. 1450 a 39 und 1450 a 1—2.

Motive darstellt. Und Diess ist fast mehr, als ein blosses Gleichniss; sofern nämlich die Tangentialkraft, von welcher eigentlich die Bewegung ausgeht, während sie von der Gravitation beschränkt wird, metaphysisch genommen, der in einem solchen Körper sich darstellende *Wille* ist. Wenn wir ferner den unaufhaltsamen Drang sehen, mit dem die Gewässer der Tiefe zueilen, die Beharrlichkeit, mit welcher der Magnet sich immer wieder zum Nordpol wendet, die Sehnsucht, mit der das Eisen zu ihm fliegt, die Heftigkeit, mit welcher die Pole der Elektricität zur Wiedervereinigung streben, und welche, gerade wie die der menschlichen Wünsche, durch Hindernisse gesteigert wird; wenn wir den Krystall schnell und plötzlich anschiessen sehen mit so viel Regelmässigkeit der Bildung, die offenbar nur eine von Erstarrung ergriffene und festgehaltene, ganz entschiedene und genau bestimmte Bestrebung nach verschiedenen Richtungen ist; wenn wir die Auswahl bemerken, mit der die Körper, durch den Zustand der Flüssigkeit in Freiheit gesetzt und den Banden der Starrheit entzogen, sich suchen und fliehen, vereinigen und trennen; wenn wir endlich ganz unmittelbar fühlen, wie eine Last, deren Streben zur Erdmasse unser Leib hemmt, auf diesen unablässig drückt und drängt, ihre einzige Bestrebung verfolgend; — so wird es uns keine grosse Anstrengung der Einbildungskraft kosten, selbst aus so grosser Entfernung unser eigenes Wesen wiederzuerkennen, jenes Nämliche, das in uns beim Lichte der Erkenntniss seine Zwecke verfolgt, hier aber, in den schwächsten seiner Erscheinungen, nur blind, dumpf, einseitig und unveränderlich strebt, jedoch, weil es überall *Eines und Dasselbe ist* — so gut wie die erste Morgendämmerung mit den Strahlen des vollen Mittags den Namen des Sonnenlichtes theilt —, auch hier wie dort den Namen *Wille* führen muss, welcher Das bezeichnet, was das Sein an sich jedes Dinges in der Welt und der *alleinige Kern* jeder Erscheinung ist (II, 140—141). Gleichwie aber die „*Welt als Wille*", die Welt des Verlangens und daher des Schmerzes und tausendfältigen Wehs, den Vorrang behauptet vor der „Welt als Vorstellung" (VI, 448 und III, 293), und gleichwie dieser „*Wille*" selbst gleichsam das Herz der Welt (IV_1, 141) bedeutet: so

ist auch der Wille des Einzelnen, als im All wurzelnd und sein Herz (V, 127. III, 270), seinen Charakter darstellend, sozusagen die Welt des Menschen. Oder, wie *E. O. Lindner* (M, 127) sagt: *Im Menschen selber liegt der Fluch wie das Heil.* Und die grosse Wichtigkeit unserer Thaten kommt daher, dass die Thaten der *Abdruck des Charakters*, der *Spiegel des Willens* sind (II, 357). Während der Intellekt gewissermaassen als Geschenk des Himmels (N, 408) erscheint, ist und bleibt es des Menschen Wille, wovon Alles für ihn abhängt: Heil und Erlösung aus dem Jammer dieser Welt kann aber nur von ihm selbst ausgehen (II, 384). *Wollen oder Nichtwollen* bildet die *grosse Frage*, der *Wille* also, wie er ja der eigentliche Mensch (VI, 451) ist und der Mensch selbst demnach in gewissem Sinne sein eigenes Werk sein muss (III, 688, IV_1, 58), dieses Lebens innerstes Wesen (II, 363) sowie des Menschen eigentlicher und letzter Kern (V, 273). Kurz, man darf der hohen Bedeutsamkeit des Gegenstandes halber nochmals ausrufen: *Wie der Wille, so ist seine Welt* (N, 431). Einigermaassen ähnlich sagt schon *Fr. Th. Vischer*[1]: „Die unendliche Eigenheit des Individuums hat ihren letzten Grund im Innern, wo geheimnissvoll die reine, geistige Kraft des Willens sich mit dem Angeborenen, mit der ganzen Naturbestimmtheit zur Einheit bindet.“ Dieses wahre „*ποῦ στῶ* der Metaphysik“ (IV_1, 73) lässt sich nun auch auf die Aesthetik und insbesondere auf die Theorie des Trauerspieles anwenden. Indem Diess Schopenhauer thut, gelangt er dadurch zu einem überraschenden, von den sonstigen Ansichten mehr oder minder abweichenden Ergebnisse.

Wenn es der Zweck der Tragödie ist, so sagt Schopenhauer (III, 494), uns das Wesen und Dasein des Menschen nach seiner *wahren*, d. h. *traurigen* Seite an einem Beispiel zu zeigen, so enthält zwar schon der Ausdruck „Wesen und Dasein des Menschen“ den Keim zu der Kontroverse, ob das Wesen, d. i. die *Charaktere*, oder das Dasein, d. i. das Schicksal, die Begebenheit, die *Handlung*, die Hauptsache sei. Indessen sind *beide so fest mit einander verwachsen, dass wohl ihr Begriff, nicht aber ihre Darstellung sich trennen lässt.*

[1]) Aesthetik III, 1406.

Denn nur die Umstände, Schicksale, Begebenheiten bringen die Charaktere zur Aeusserung ihres Wesens, und nur aus den Charakteren entsteht die Handlung, aus der die Begebenheiten hervorgehen[1]).

Das klingt so unanfechtbar, Das scheint so sonnenklar, dass man meinen möchte, kein Aesthetiker der Welt vermöchte je anders gedacht zu haben, oder doch fortan anders zu denken. Wie Schuppen kann es da, in Stunden der Weihe, von den Augen fallen, sobald man im tragischen Kunstwerke den unerschütterlichen Zusammenhang zwischen Dem, was Einer ist, und Dem, was er thut oder leidet, wenigstens ahndungsweise zu schauen erhält. Wie ein Lichtstrahl zuckt es hiebei auf das Dunkel unseres Daseins, als ob uns ein Aufschluss würde über diese räthselhafte Existenz, an der Nichts völlig klar ist, als ihr Elend und ihre Nichtigkeit (III, 180). Es ist dieser *nothwendige Konnex zwischen Charakter und Handlung*, zwischen sittlicher Schuld und tragischer Sühne, von *J. L. Klein*[2]) nicht unpassend das „*Gravitationsgesetz der Bretterwelt*" genannt worden. Ich aber möchte denselben, mit Rücksicht auf das Losungswort einer starken philosophischen Bewegung unserer Tage[3]), nach einem Fichte'schen Ausdrucke als *Gesetz des Unitismus der beiden Hauptbestandtheile der Tragödie* oder kurzweg als „*Gesetz des tragischen Monismus*" bezeichnen. Hiebei berufe ich mich auf die entschieden *monistische Tendenz* der Schopenhauer'schen Philosophie, welche trotz Allem, was scheinbar oder wirklich dagegen sprechen mag, bei Schopenhauer immer wieder siegreich durchbricht (vgl. III, 691. IV_2, 267 f.)[4]).

Die Worte, welche der Philosoph des Pessimismus zur Bestätigung des Gesetzes vom tragischen Monismus, freilich grossentheils bloss mittelbar, gesprochen hat[5]), reihen sich

[1]) Vgl. *Gervinus*, Shakespeare, 4. Aufl. II, 470 ff.

[2]) Geschichte des Dramas XII, 227.

[3]) S. Geschichte und Kritik der Grundbegriffe der Gegenwart von *Rudolf Eucken*, Leipzig, Veit u. Komp., 1878. Seite 96 ff. Vgl. *Ludwig Noiré*, der monistische Gedanke. Leipzig, Veit u. Komp., 1875.

[4]) Vgl *Otto Flügel*, die Probleme der Philosophie und ihre Lösungen. Cöthen, Schulze, 1876. Seite 27 und 265 und *Frauenstädt*, Schopenhauer-Lexikon I, 19.

[5]) Vgl. *Ludwig von Golther*, der moderne Pessimismus, Seite 26.

dem Erschütterndsten an, was je in Prosa zu Papier gebracht worden ist. Will man wissen, so sagt er (II, 415 f.), was die Menschen, moralisch betrachtet, im Ganzen und Allgemeinen werth sind: so betrachte man ihr Schicksal im Ganzen und Allgemeinen. Dieses ist Mangel, Jammer, Qual und Tod. Die *ewige Gerechtigkeit* waltet: wären sie nicht, im Ganzen genommen, nichtswürdig, so würde ihr Schicksal im Ganzen genommen nicht so traurig sein. In diesem Sinne können wir sagen: die Welt selbst ist das Weltgericht. *Könnte man allen Jammer der Welt in eine Wagschale legen und alle Schuld der Welt in die andere, so würde gewiss die Zunge einstehen.* Dieser hochbedeutsame Satz, der übrigens in der ersten Auflage des ersten Bandes der „Welt als Wille und Vorstellung" (daselbst, Seite 506) noch *fehlt*, findet in sämmtlichen Schriften Schopenhauer's die reichhaltigste Bekräftigung. Wenn man, so heisst es ein andermal (VI, 233), die menschliche *Schlechtigkeit* in's Auge gefasst hat und sich hierüber entsetzen möchte: so muss man alsbald den Blick auf den *Jammer* des menschlichen Daseins werfen; und wieder ebenso, wenn man von diesem erschrocken ist, auf jene: da wird man finden, dass sie einander das Gleichgewicht halten, und wird der ewigen Gerechtigkeit inne werden, indem man merkt, dass die Welt selbst das Weltgericht ist, und zu begreifen anfängt, warum Alles, was lebt, sein Dasein abbüssen muss, zuerst im Leben und dann im Sterben. So nämlich tritt das *malum poenae* mit dem *malum culpae* in Uebereinstimmung. Also miseria humana und nequitia humana entsprechen einander vollkommen und sind von gleicher Grösse. Fassen wir aber *eines* von ihnen in's Auge und mustern es speziell, so scheint es alsbald die zwei andern an Grösse zu übertreffen: Diess ist jedoch Täuschung und bloss Folge ihres kolossalen Umfanges. Somit erscheint denn nach Schopenhauer (VI, 323) Nichts gewisser, als dass, *allgemein* ausgesprochen, die schwere *Sünde* der *Welt* es ist, welche das viele und grosse *Leiden der Welt* herbeiführt, wobei hier nicht der physisch-empirische, sondern der *metaphysische* Zusammenhang gemeint ist, der indessen auch durch die Sprache der Tragödie, wofern man sie nicht missversteht, Ausdruck gewinnt. Sind wir ja doch Alle *Faust:* wir Alle

haben uns dem Teufel verschrieben. Wir leben, streben entsetzlich, das Leben, das doch nur eine kleine Galgenfrist ist, uns zu erhalten; wir füttern den Delinquenten, der doch hängen muss; wir geniessen; und für alles Das müssen wir sterben, sind dafür dem Tode anheimgefallen, mit dem es nicht Spaass, sondern bitterer Ernst ist (M, 730). Arbeit, Plage, Mühe und Noth ist allerdings ihr ganzes Leben hindurch das Loos fast aller Menschen. Aber, wenn alle Wünsche, kaum entstanden, auch schon erfüllt wären, womit sollte dann das menschliche Leben ausgefüllt, womit die Zeit zugebracht werden? Und man versetze diess Geschlecht in ein Schlaraffenland, wo Alles von selbst wüchse und die Tauben gebraten herumflögen, auch Jeder seine Heissgeliebte alsbald fände und ohne Schwierigkeit erhielte. — Da würden die Menschen zum Theil vor langer Weile sterben, oder sich aufhängen, zum Theil aber einander bekriegen, würgen und morden, und so sich mehr Leiden verursachen, als jetzt die Natur ihnen auferlegt. Also *für ein solches Geschlecht passt kein andrer Schauplatz, kein andres Dasein* (VI, 314): denn die Welt ist so schlecht, wie sie möglicher Weise sein kann, wenn sie überhaupt sein soll (III, 671); und an Dem, was wir *thun*, erkennen wir, was wir *sind;* wie wir an Dem, was wir *leiden*, erkennen, was wir *verdienen* (VI, 243). Würfe man somit dem Weltgeist vor, dass er die Individuen nach kurzem Bestehen vernichtet, so würde er sagen: „Sieh sie nur an, diese Individuen, sieh ihre Fehler, Schlechtigkeiten und Abscheulichkeiten! Die sollte ich auf immer bestehen lassen?!“ (VI, 301 f.) Ist ja doch aller Gräuel und Jammer, davon die Welt voll ist, bloss das nothwendige *Resultat der gesammten Charaktere*, in welchen der *Wille zum Leben sich objektivirt*, unter den an der ununterbrochenen Kette der Nothwendigkeit eintretenden Umständen, welche ihnen die Motive liefern, also der blosse *Kommentar zur Bejahung des Willens zum Leben* (VI, 336). Oder: *die Welt ist gerade eine solche, weil der Wille, dessen Erscheinung sie ist, ein solcher ist, weil er so will* (II, 390), und — — „seine Schuld und sein Leiden, Das eben ist der Mensch selbst“ [1]).

[1]) *Otto Ludwig*, Shakespearestudien, Seite 136.

Abermals lässt sich keineswegs in Abrede stellen, dass eine gänzliche und gründliche Lösung der gesammten Frage lediglich von Ethik und Metaphysik zu erwarten wäre, gleichwie ja das Thema selbst nur von dorther auf die Aesthetik übertragen wird. Doch dünkt mich, als ob sich eben auf die Theorie der Tragödie die Anwendung unschwer und beinahe wie von selbst ergäbe. Dabei verhehlt sich Schopenhauer (V, 222) auch nicht, dass man um über diese Dinge durchaus in's Reine zu kommen, eigentlich zuvor noch folgende Fragen beantworten müsste: Ist ein gänzliches Missverhältniss zwischen dem Charakter und dem Schicksal eines Menschen überhaupt möglich? — Oder passt, auf die Hauptsache gesehen, jedes Schicksal zu jedem Charakter? — Oder endlich fügt wirklich eine geheime, unbegreifliche Nothwendigkeit Beides jedesmal passend an einander? — Das Letztere hat der Dichter des Dramas zu thun; doch sind wir, wie gesagt, über die Sache selbst nicht völlig im Klaren. So wenig uns indessen auch vergönnt sein mag, die tiefsten und verborgensten Wahrheiten anders, als im Bilde und Gleichniss zu erfassen, so kann jene verborgene und sogar die äussern Einflüsse lenkende Macht ihre Wurzel zuletzt doch nur in unserem eigenen, geheimnissvollen Innern haben; da ja das Alpha und Omega alles Daseins zuletzt in uns selbst liegt (V, 227), und der Mensch sonach nur hier, in diesem ihm am unmittelbarsten zugänglichen Innern, den Schlüssel zum Räthsel der Welt zu finden und das Wesen aller Dinge an einem Faden zu erfassen hoffen darf (III, 198). Sieht man nämlich von da aus zurück auf das Hauptergebniss der Schopenhauer'schen Philosophie, dass nämlich Das, was das Phänomen darstellt und erhält, der *Wille* ist, der auch in jedem Einzelnen lebt und strebt, und erinnert man sich zugleich der so allgemein anerkannten Aehnlichkeit des Lebens mit dem Traume: so kann man nach Schopenhauer (V, 233), alles Bisherige zusammenfassend, es ganz im Allgemeinen als möglich denken, dass auf analoge Weise, wie Jeder der heimliche Theaterdirektor seiner Träume ist, so auch jedes Schicksal, welches unsern Lebenslauf beherrscht, irgendwie zuletzt von jenem *Willen* ausgehe, der unser eigener ist, welcher jedoch hier, wo er als Schicksal aufträte,

von einer Region aus wirkte, die weit über unser vorstellendes, individuelles Bewusstsein hinausliegt, während hingegen dieses die Motive liefert, die unseren empirisch erkennbaren individuellen Willen leiten, der daher oft auf das heftigste zu kämpfen hat mit jenem unsern als Schicksal sich darstellenden Willen, unserm leitenden Genius, unserm „Geist, der ausserhalb uns wohnt und seinen Stuhl in die obern Sterne setzt", als welcher das individuelle Bewusstsein weit übersieht und daher, unerbittlich gegen dasselbe, als äussern Zwang Das veranstaltet und feststellt, was herauszufinden er demselben nicht überlassen durfte und doch nicht verfehlt wissen will. Wir sehen hier also in überraschendster Weise, wie nach Schopenhauer (VI, 147 f.) die causa efficiens und die causa finalis, die αἰτία ἐξ ἀνάγκης und die χάριν τοῦ βελτίονος des Aristoteles[1]), jede unabhängig von der andern daherschreitend, im Resultat zusammentreffen. Eine solche allgemeine Betrachtung giebt uns immer wieder das Schema an die Hand, woran wir analogisch uns fasslich machen oder wenigstens im Allgemeinen absehen können, wie die zufälligen Begebenheiten, welche in den Lebenslauf des einzelnen Menschen eingreifen und sich durchkreuzen, dennoch in geheimer und prästabilirter Harmonie zusammenstimmen, um ein in Beziehung auf seinen Charakter und sein wahres, letztes Wohl ebenso zweckmässig übereinstimmendes Ganze herauszubringen, wie wenn Alles nur seinetwegen da wäre, als eine blosse Phantasmagorie für ihn allein. Diese Einheit des Zufälligen mit dem Absichtlichen, des Nothwendigen mit dem Freien, vermöge deren die blindesten, aber auf allgemeinen Naturgesetzen beruhenden Zufälle gleichsam die Tasten sind, auf denen der Weltgeist seine sinnvollen Melodien abspielt, ist, wie gesagt, ein Abgrund der Betrachtung, in dem auch die Philosophie kein volles Licht, sondern nur einen Schimmer werfen kann (III, 370).

Es mag an diesen oder an sonstigen Stellen der Werke Schopenhauer's durch das ab und zu wie mystische Zwielicht der Ausdrucksweise, welche der Philosoph des Pessi-

[1]) S. *Zeller*, die Philosophie der Griechen, II, 2. Dritte Aufl. Seite 331, Anm. 1.

mismus gerade auf seine wichtigsten Auseinandersetzungen nicht ungerne fallen lässt, — während ja freilich nach *Julian Schmidt's* hübscher Bemerkung[1]) *alles* tief Innerliche mystisch ist — Mancher sich einigermaassen gestört fühlen; Andere hinwiederum, wie *Moriz Venetianer*[2]), der im Uebrigen mit Schopenhauer keineswegs besonders glimpflich verfährt, werden eben hier des Letztern einschmeichelnde Beredtsamkeit anstaunen, seine wundervolle, bilderreiche und dabei kernige, männliche, kräftige Sprache, seinen Styl par excellence — lauter Eigenschaften, durch die Schopenhauer der Prophet einer eigenthümlich gearteten Epoche geworden sei: *Darin* aber werden und müssen Alle übereinstimmen, dass auf Grund der Schopenhauer'schen Philosophie *Schicksal und Charakter* des Menschen nescio quo pacto — wie (nach V, 222) gleichfalls Schopenhauer selbst sagen würde — auch im Drama, in der Tragödie *sich decken, sich vollkommen decken müssen.* Es hängt also das *Gesetz des tragischen Monismus* mit dem innersten Geäder dieser ganzen Lehre zusammen und erscheint wie mit ihrem Herzblute gedüngt.

Ganz im Sinne Schopenhauer's spricht der Jean Paul der neusten Philosophie[3]): „Wovon eine Ahnung hatten die daseinbeklagenden Sänger, deren Lieder rauschen zu den Wogen der heiligen Ganga; was aus der Harfe David's wie aus den Wechselreden Hiob's tönte; wovon die Rhapsoden Homer's wie die Runenleser der Edda wussten; — was durch die Jahrtausende hindurch langsam aufgedämmert war: in Tageshelle stand es erst vor den Sehern unseres Jahrhunderts. Das Dunkel durchtastend hatten die Geschlechter sie ausgekostet, die Wermuthkelche der Trübsal; aber dem Nachtruf bangen Warums hatte kein Echo Antwort gegeben, bis der Schleier sank vor gefeitem Auge, und durch die Lande, langsam wachsend, die Kunde erscholl vom entdeckten Geheimniss: „Du selber bist's, in deines Wollens wirbelndem Walten, woraus die Tragik entstanden ist; kein ausserirdischer Gott hat also den Knoten geschürzt, kein

[1]) Neue Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit. Leipzig, Duncker und Humblot, 1873. III, 64.

[2]) Schopenhauer als Scholastiker. Berlin, Duncker, 1873. Seite 229.

[3]) *Bahnsen*, das Tragische, Seite 48 f.

überweltlicher Dämon die Fallstricke gelegt, Du selber ganz allein. Aber nicht diess winzige Einzel-Du von Fleisch und Blut, sondern was dahinter steckt als der unzerstörbare Rahmen, als die unverbrennbare Asbestleinwand, auf deren Fläche in ewigem Wandel Tod und Leben ihre wechselnden Bilder zaubern“.“ Beiläufig erwähnt, dürfte man auch von da aus den Grund zu suchen haben, wesshalb Schopenhauer die meisten Shakespeare'schen Tragödien als Muster aufstellt, und *Gustav Rümelin*[1]) hat buchstäblich Recht, wenn er behauptet, Shakespeare's Auffassung neige weit mehr zum Pessimismus, als zur Theodicee. Auch *Vincenz Knauer*[2]) stellt „zur Nutzniessung Schopenhauer'scher Zukunftsphilosophen“ eine ganze Blumenlese aus Shakespeare zusammen, ohne jedoch letzteren, wie von Knauer's Standpunkte aus völlig begreiflich erscheint, schliesslich für einen Pessimisten erklären zu können. Mir selbst scheint eine so tiefernste Frage am wenigsten dazu angethan, dass man das Ganze in's Lächerliche ziehe, wie eben Knauer thut. Auch glaube ich, dass man die Grundansicht eines Tragikers doch schwer aus vereinzelten, in verschiedenen Dramen zerstreuten Aussprüchen gewinnen könne. Hier gilt es vielmehr, in weit höherem Grade, als irgendwo, aus dem Grossen und Ganzen zu urtheilen, während allerdings jene Einzelsätze zur theilweisen Bestätigung der im Allgemeinen erhaltenen Grundanschauung ganz gut dienen mögen. Solche, zur Bekräftigung *des Gesetzes des tragischen Monismus*, aus Shakespeare selbst gezogenen Worte finden sich beispielsweise im „Macbeth“, wo der Titelheld sagt:

Wär's mit der That auch abgethan,
Es würde schnell gethan; könnt' auch der Mord gleich
Die Folgen hemmen, und, ward er vollbracht,
Auch das Vollbringen schaffen! wär' der Stoss
Zugleich der Anfang und das Ende hier,
Hier auf der losen Sandbank dieser Zeit, —
Um's Jenseits wagten wir's. Doch solcher *That*
Wird hier schon ihr Gericht, weil wir durch sie
Nur blut'ge Lehre geben, die, gelehrt,

[1]) Shakespearestudien von *G. Rümelin*, 2. Aufl. Stuttgart, Cotta, 1874. Seite 208.

[2]) Shakespeare als Philosoph der sittlichen Weltordnung, Seits 309 ff.

Zurück auf den Erfinder fällt; den Becher,
Den wir mit Gift gemischt, reicht unsern Lippen
Die gleichabwägende Gerechtigkeit. (I. Aufzug, Scene 7.)

Das ist wirklich, wie *J. L. Klein* gelegentlich bemerkt [1]), „einer von Shakespeare's *eigenen* Schlüsseln, nicht nur zu dem Schatzkasten seiner ethisch-tragischen „Grundidee", sondern auch zu dem Geheimfach seiner kunstästhetischen Ansichten."

Hiemit erscheint auch schon eine Andeutung gegeben, was Schopenhauer, der wie Keiner mit Schärfe und Nachdruck betont, dass *Handlung und Charaktere der Tragödie wie zu einem Einzigen verschmelzen und in ein untrennbares Ganze zusammenfliessen müssen*, von der sogenannten *Schicksalstragödie* gehalten haben mag. Uebrigens äussert sich der Philosoph des Pessimismus häufig und bestimmt genug darüber, wenn auch allerdings zunächst in Anlehnung an den Schicksalsbegriff, wie er dem Drama der Alten zum Grunde lag. Die Alten werden es nicht müde, so sagt er (V, 223), in Versen und in Prosa die Allgewalt des Schicksals hervorzuheben, wobei sie auf die Ohnmacht des Menschen ihm gegenüber hinweisen. Man sieht überall, dass diess eine Ueberzeugung ist, von der sie durchdrungen sind, indem sie einen geheimnissvolleren und tieferen Zusammenhang der Dinge ahnden, als der klar empirische ist. Daher die vielen Benennungen dieses Begriffs im Griechischen: *πότμος*, *αἶσα*, *εἱμαρμένη*, *πεπρωμένη*, *μοῖρα*, *Ἀδράστεια*, und vielleicht noch andere [2]). Es ist also bei den Alten der Begriff des Schicksals nach Schopenhauer (VI, 471) der einer im Ganzen verborgenen Nothwendigkeit, welche ohne alle Rücksicht weder auf unsere Wünsche und Bitten, noch auf Schuld oder Verdienst die menschlichen Angelegenheiten leitet und an ihrem geheimen Bande auch die äusserlich von einander unabhängigsten Dinge zieht, um sie zu bringen, wohin sie will; so dass deren offenbar zufälliges Zusammentreffen ein

---

[1]) Gesch. des Dramas XII, 227, Anm.

[2]) Vgl. *L. Preller*, griechische Mythologie. Berlin, Weidmann, 1873. — I[3], 431 ff. — *K. Fr. Nägelsbach*, nachhomerische Theologie des griechischen Volksglaubens. Nürnberg, Geiger, 1857. Seite 141 ff. — *K. Lehrs*, populäre Aufsätze aus dem Alterthum. Leipzig, Teubner, 1875. Seite 200 ff.

im höheren Sinne nothwendiges ist. Schopenhauer zielt hier auf jenes furchtbar machtvolle, weltordnende Geschick, welchem sich sogar Zeus unterzuordnen hat, nach den klaren Worten des Aeschyleischen „Prometheus". Dort fragt der Chor[1]:

Wer aber führt das Steuer der Nothwendigkeit?

Prometheus antwortet:

Der Moiren Dreiheit und die wachen Erinnyen.

Worauf wieder der Chor:

Und also Zeus selbst ist der mindermächtige?

Und Prometheus:

Dem verhängten Loose kann er nimmermehr entfliehen.[2])

Als Abart des Trauerspieles nun, welche dem Schicksal als solchem, sowie seinen blinden, grausamen Launen einen zu breiten Spielraum gewährt, kann die *Schicksalstragödie*[3]) angesehen werden, von Adolf Müllner's „neunundzwanzigstem Februar" und Zacharias Werner's „vierundzwanzigstem Februar", bis auf Otto Ludwig's „Erbförster"[4]). Als typische Vertreter derselben gelten aber heutzutage wohl *Müllner's* „Schuld" und *Grillparzer's* „Ahnfrau". Die „Schuld" hat folgendes Argument: „Hugo von Oerindur hat einen Karlos auf tückische Weise getödtet, um dessen Frau Elvira heirathen zu können. Später wird entdeckt, dass die Beiden Brüder sind. Den Mord aber bringt man damit in Zusammenhang, dass die schwangere Mutter der Brüder einst eine Bettlerin beleidigt habe, die ihr darauf den Fluch gegeben, der Sohn, den sie unter dem Herzen trage, solle seinen älteren Bruder umbringen. Nun suchen Hugo und seine Gattin durch Selbstmord ihre Unthat zu sühnen." Man sieht, mit welcher fast brutalen Vordringlichkeit das Schicksal hier die

---

[1]) Aesch. Prom. v, 515 ed. Dindorf; die Uebersetzung nach *Droysen* und *Donner*.

[2]) Vgl. *Gustav Dronke*, die religiösen und sittlichen Vorstellungen des Aeschylos und Sophokles. Leipzig, Teubner, 1861. Seite 14 und sonst.

[3]) Vgl. *Eugen Heinrich Schmitt*, moderne und antike Schicksalstragödie. Berlin, Wilhelm Müller, 1874.

[4]) Ein Verzeichniss von Schicksalstragödien giebt *Andreas Borschke* im Programm des Wiener Schottengymnasiums a. d. J. 1872, Seite 5.

Menschen zu Hampelmännchen degradirt, wobei selbstverständlich wider das hochwichtige Gesetz des tragischen Monismus schwer gesündigt wird. Denn in diesem Falle ergänzen sich Handlung und Charakter nicht nur keineswegs, sondern der letztere verschwindet vor der erstern wie — Peter Schlemihl's Schatten. Ungleich höher steht Grillparzer's „Ahnfrau", — jene Tragödie, welcher es „Oesterreichs Schiller" zu danken hat, dass er, der „ein Dichter jeder Zoll" ist, von oberflächlichen Literarhistorikern mit den durch Platen so unsterblich verspotteten Schicksalsdramatikern noch heute schlechtweg in einen Topf geworfen wird. Und doch hat Grillparzer selbst unter direkter Verwahrung gegen Wolfgang Menzel erklärt, dass er mit den „unleugbaren Talenten" Müllner, Werner, Houwald u. dgl. gar keine geistige Verwandtschaft habe. Auch sind hoffentlich bereits Diejenigen in der Mehrzahl, welche erkennen, dass sich die „Ahnfrau" von den eigentlichen Tragödien des Fatums, „wie der reine Wein der Poesie von dem eckelhaften, molkigen Zaubertranke der blossen Fertigkeit unterscheidet" [2]). Den, so weit ich übersehe, neusten Versuch, Grillparzer's Erstlingsstück mit dem Gesetze des tragischen Monismus in Einklang zu bringen, unternimmt nicht ganz ohne Glück *S. A. Byk*. Er sagt nämlich [3]): „Wiewohl die Ahnfrau in Grillparzer's gleichnamigem Trauerspiel die im Drama sich abspielenden Ereignisse nicht selbst herbeigeführt hat, so können wir doch ihrer Erscheinung die Berechtigung nicht absprechen, da erst durch sie das Spuckhafte in ein Werk ewiger Gerechtigkeit umgewandelt wird, in Folge dessen die unerhörten Schicksalsschläge, die auf einander folgenden Unglücksfälle, welche eine ganze Familie bis auf ihren letzten Sprössling vernichten, einen ethischen Charakter gewin-

[1]) Vgl. *Grillparzer*, sämmtl. W. II, 148 ff. und s. besonders *Auguste von Littrow-Bischoff*, aus dem persönlichen Verkehre mit Franz Grillparzer. Wien, Rosner, 1873. Seite 100.

[2]) *Karl Goedeke*, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Dresden, Ehlermann, 1869. III, 386. Vgl. auch *Karl Tomaschek*, Friedrich Halm und Franz Grillparzer. Wien, Gerold, 1872. Seite 19 ff.

[3]) *S. A. Byk*, Physiologie des Schönen. Leipzig, Schäfer, 1878. Seite 279 f.

nen, der uns mit ihrer Furchtbarkeit aussöhnt und die Handlung zu einem harmonischen Ganzen abschliesst. In dieser harmonischen Gestaltgebung liegt hier die Nothwendigkeit der gespenstischen Erscheinung. Die Erscheinung dieser ruhelos umherirrenden Sünderin, deren verbrecherische Liebe die einzige Ursache des Unterganges ihres Geschlechtes ist, versöhnt uns mit dem Schicksale und beruhigt unser moralisches Gewissen. Wir begreifen, dass das Unglück, welches das Haus der Borotin's heimsucht, weder das Werk einer muthwilligen Schicksalslaune, noch eine unverdient verhängte Strafe ist, sondern dass sich hier ein ethischer Reinigungsprocess vollzieht, dessen Nothwendigkeit im Wesen der ethischen Idee selbst liegt, die ebenso, wie die physische, organische Natur in ihrer lebendigen Thätigkeit, alles Unassimilirbare abstösst und entfernt." Indessen klarer hat schon Schopenhauer selbst das Unterfangen, dem *blossen, reinen, offenbaren Zufall* eine *Absicht* unterzulegen, einen Gedanken genannt (V, 216), der an Verwegenheit seines Gleichen suche, — einen Gedanken übrigens, der, je nachdem man ihn versteht, der absurdeste oder der tiefsinnigste sein kann. Und sogar Aristoteles ertheilt hiefür einen beherzigenswerthen Wink [1]).

Es vermag kein Zweifel darüber zu bestehen, wie Schopenhauer den zuletzt angezogenen Satz meint. Der Tiefsinn ist nämlich selbstredend nur dort möglich, wo eine Zusammengehörigkeit des Menschen mit seinem Loose wenigstens zu ahnden übrig bleibt, wo also der Begriff der schlechten und rechten Schicksalstragödie im Grunde ganz entfällt. *Emil Kuh* [2]), der jenen Satz aus Schopenhauer gleichfalls anführt, bemerkt darum richtig, dass die „Ahnfrau" jenseits der Linie, wo die Marionetten der Schicksalsdramatiker sich bewegen, einen bloss angemaassten Platz haben würde, hätte der Dichter nicht vermocht, das Schwüle und Sengende seines Werkes mit dem vollen Nachdrucke ächten Könnens zu veranschaulichen, so dass diess Werk,

[1]) Arist. poet. Kap. 24. 1460 a 34: *ἂν δὲ ϑῇ καὶ φαίνηται εὐλογωτέρως, ἐνδέχεσϑαι καὶ ἄτοπον.* Vgl. *Vahlen*, Beiträge III, 298.

[2]) S. *Emil Kuh*, zwei Dichter Oesterreichs: Franz Grillparzer — Adalbert Stifter. Pest, Heckenast, 1872. Seite 26 f.

vom ersten Augenblick ab, da uns Borotin in vierfüssigen Trochäen voll räthselhafter Schwermuth das bevorstehende Erlöschen seines Stammes verkündet, eine hinreissende, buchstäblichstem Sinne nach bezaubernde Wirkung übt und mit steigender Gewalt, bis zum Schlusse, den Empfänglichen wie den Stumpfsinnigen im Innersten packt. Nur vermag allerdings der mit rasender Hast forttreibende, in seiner Athemlosigkeit brustbeklemmende, ja besinnungsraubende Verlauf der Handlung für den Entgang jeglicher Charakteristik platterdings nicht zu entschädigen. Es fehlt hier eben, wie in ähnlichen dichterischen Erzeugnissen, die *innere Nothwendigkeit*, welche die tragische Verwicklung erst zu einer wirklich tragischen in des Wortes edler Bedeutung gestaltet: Zufälle, Missverständnisse, ein Zufrüh oder Zuspät entscheiden hier Alles[1]). Mag man daher mit allem Fug hervorheben, dass Grillparzer's „Ahnfrau" die sämmtlichen Dramen ähnlichen Zuschnittes „in tiefen Schatten stellt und als das einzige Werk der Gattung auf die Späterlebenden gekommen ist": das den Schicksalstragödien wie als Mitgift beigegebene *Peinliche* des Eindruckes *bleibt:* man fühlt es und sträubt sich dagegen, dass das Schicksal hier eine Superiorität usurpirt, die bloss vom Individuum ausströmen darf.

Schopenhauer begreift daher diesen Auswuchs der Tragödie wohl mit unter dem Tadel, welchen er (VI, 470) gegen die Theoretiker richtet, wenn sie den Kampf des Menschen mit dem Schicksal als das allgemeine Thema des Trauerspieles aufstellen. Aber Das ist ja, so wirft Schopenhauer ein, — und die nachfolgenden Worte scheinen mir insbesondere hieher zu passen — der Kampf mit einem unsichtbaren Gegner, einem Kämpen in der Nebelkappe, gegen den daher jeder Schlag in's Leere geführt würde und dem man sich in die Arme würfe, indem man ihm ausweichen wollte, wie Diess ja dem Lajos und dem Oedipus begegnet ist. Dazu kommt, dass das Schicksal allgewaltig ist, daher mit ihm zu kämpfen die lächerlichste aller Vermessenheiten und gleichsam ein Kampf wäre, wie wenn, nach *Byron's* Gleichnisse, die Garbe sich der Sichel widersetzen wollte.

[1]) S. *Wilhelm Scherer*, Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich. Berlin, Weidmann, 1874. Seite 230.

Allein obwohl, wie Schopenhauer ferner meint (II, 350), Alles als vom Schicksal unwiderruflich vorherbestimmt angesehen werden kann, so ist es Diess doch eben nur mittels der Kette der Ursachen. Daher in keinem Fall bestimmt sein kann, dass eine Wirkung ohne die Ursache eintrete. Nicht die Begebenheit schlechthin also ist vorherbestimmt, sondern dieselbe als Erfolg vorhergängiger Ursachen: also ist nicht der Erfolg allein, sondern auch die Mittel, als deren Ergebniss er einzutreten bestimmt ist, sind vom Schicksal beschlossen. Treten demnach die Mittel nicht ein, dann auch sicherlich nicht der Erfolg. Und immer wieder weist Alles darauf zurück, dass die Thaten der Abdruck des Charakters, der Spiegel des Willens sind, in welchen schauend wir unser innerstes Selbst, den Kern unseres Willens, erkennen (II, 357). Nach Alledem wird man es bloss folgerichtig finden, wenn Schopenhauer einerseits die „transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale Einzelner" (V, 213—238) geschrieben hat und andererseits gleichwohl als einer der energischsten Bekämpfer jenes gespenstischen Kunstbegriffes, des blinden Fatums, gelten darf: Beides, lediglich bei oberflächlichem Zusehen einander zuwiderlaufend, passt vielmehr ganz und gar zusammen. Darum kann Schopenhauer, der den Satz als punctum saliens des Welteies bezeichnet, dass die Welt von Innen gemacht ist (IV_1, 39) und unermüdlich betont, dass der Mensch die unversiegliche Quelle seines Leidens in seinem Innern herumträgt (II, 375), nach Schiller's Vorgange auch sagen: „*In Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne*" [1]), und den grausen Popanz Schicksal mitsammt seinem lichtscheuen Spucktross von dem erschwindelten Ehrensockel herabstürzend, auf den Charakter hinweisen, der einzig und allein die Handlung bestimmt, so dass die letztere gegen jenen nur wie die Kehrseite der Tapete sich ausnimmt.

Wendet man den Satz vom *tragischen Monismus*, wie er sich bisher ergeben hat, des Fernern auf den Begriff der sogenannten „*poetischen Gerechtigkeit*" an, so wird sich, wofern

[1]) Vgl. *K. Heinrich Keck*, über das Tragische und das Komische. Halle, Waisenhaus, 1872. Seite 18 ff.

man strenge im Sinne Schopenhauer's verfährt, alsbald zeigen, dass man es hier mit einer unberechtigten Forderung der Aesthetik zu thun habe. Denn was versteht man unter dem Gebote der „poetischen Gerechtigkeit"? Wohl nichts Anderes, als das in der Menschenbrust ununterdrückbar vorhandene Verlangen, dass Jedem nach Brauch und Herkommen mit gleichem Maasse gemessen werde, mit welchem derselbe gemessen hat. Es gewährt, nachdem eine böse That geschehen, nicht nur dem Gekränkten, den meistens Rachsucht beseelt, sondern auch dem ganz antheilslosen Zuschauer Befriedigung (vgl. III, 634), zu sehen, dass Der, welcher einem Andern einen Schmerz verursachte, gerade dasselbe Maass des Schmerzes wieder erleide. Unleugbar ist Diess eine Spur, ein Nachhall, ein dunkles Bewusstsein der ewigen Gerechtigkeit; — insoferne also ein keineswegs tadelnswerthes Ansinnen. Doch wird dasselbe, wie Schopenhauer anführt (II, 422), von dem ungeläuterten Sinn sogleich missverstanden und verfehlt. Indem dieser nämlich eine Amphibolie der Begriffe begeht und von der Erscheinung Das verlangt, was nur dem Ding an sich zukommt, nicht einsieht, inwiefern an sich der Beleidiger und der Beleidigte Eines sind, und dasselbe Wesen sowohl die Qual als die Schuld trägt: verlangt dieser ungeläuterte Sinn vielmehr, am nämlichen *Individuum*, dessen die Schuld ist, auch die Qual wiederzusehen. Daher möchten die Meisten auch fordern, dass ein Mensch, der einen sehr hohen Grad von Bosheit hat, welcher jedoch sich wohl in Vielen, nur nicht mit andern Eigenschaften wie in ihm gepaart, finden möchte, der nämlich dabei durch ungewöhnliche Geisteskraft Anderen weit überlegen wäre, und welcher demzufolge nun unsägliche Leiden über Millionen Anderer verhängte, z. B. ein Welteroberer, — sie würden fordern, sagt Schopenhauer, dass ein Solcher alle jene Leiden irgendwann und irgendwo durch ein gleiches Maass von Schmerzen abbüsste; weil sie nicht erkennen, wie derselbe Wille, durch welchen diese da sind und leben, es eben auch ist, der in jenem erscheint und gerade durch ihn zur deutlichsten Offenbarung seines Wesens gelangt, und der ebenfalls, wie in den Unterdrückten, so auch im Ueberwältiger leidet, und zwar in diesem in dem

Maasse mehr, als das Bewusstsein höhere Klarheit und Deutlichkeit und der Wille grössere Vehemenz hat. — Dass aber die tiefere, im principio individuationis nicht mehr befangene Erkenntniss, aus welcher alle Tugend und Edelmuth hervorgehen, jene Vergeltung fordernde Gesinnung nicht mehr hegt, bezeugt nach Schopenhauer schon die christliche Ethik, welche alle Vergeltung des Bösen mit Bösem schlechthin untersagt und die ewige Gerechtigkeit in dem von der Erscheinung verschiedenem Gebiet des Dinges an sich walten lässt. „Die Rache ist mein, ich will vergelten", spricht der Herr.

In der voranstehenden Ausführung ist auch bereits der ganze Sinn wie die gesammte Lehre von der *„poetischen Gerechtigkeit,"* welche Schopenhauer aufgestellt hat, zwar bloss grundzüglich, aber doch immerhin klar und fasslich genug enthalten. Die Formel, welche durch die marktläufige Forderung der „poetischen Gerechtigkeit" ausgegeben wird, lautet nämlich: Die Tugend solle im Trauerspiel belohnt, das Laster bestraft, oder aber genauer, Schuld und Strafe sollen daselbst nicht allein in dem freilich unerlässlichen *innern* Zusammenhange stehen, sondern auch eine *äussere Staffage* erhalten, etwa das glitzernde Relief eines wohlgeschliffenen Henkerbeiles für den Ruchlosen oder das eines fetten Besitzthums und reichgespickten Geldbeutels für den Tugendsamen. Welche Philisterei, ruft da Schopenhauer mit wohl unbestreitbarem Rechte aus. Zugleich verkennt er keinen Augenblick, dass bei konsequenter Beobachtung derartigen Gebahrens dasjenige Kunstwerk, welches, als das herrlichste und erhabenste, auch im armseeligsten und ausbündigsten Dutzendmenschen ein dem Hegel'schen „S..wohlsein," wie es die Aristophanische Komödie erweckt, schnurstracks entgegengesetztes Gefühl erregen und selbst dem rohen, dumpfen Haufen theurer sein soll, als alle Schätze des Erdballs (III, 170), — dass auf diese Weise die *Tragödie* in den Strassenkoth der Gewöhnlichkeit gezerrt würde.

Tugend und Glückseeligkeit, welche die Alten grossentheils als identisch nachweisen wollen, sind, wenigstens in diesem Leben, zwei Figuren zu vergleichen, die sich nie

decken, wie man sie auch legen mag (IV_2, 117); also darf es auch keine Gerechtigkeit auf der Bühne, keine sogenannte *„poetische Gerechtigkeit"* geben. Philister, an moralischem Werthe gleich zu achten Hiob's vernünftelnden Freunden, haben sie erfunden (M, 315), damit die Tugend doch wenigstens zuletzt Etwas nütze. Nun aber hört die Tugend genau da auf, wo die Spekulation auf irgend welche Entschädigung beginnt, indem Alles, was mit Hinsicht auf Lohn oder Strafe geschieht, nothwendig egoistisches Thun und, als solches, ohne rein moralischen Werth (IV_2, 124), ja die Abwesenheit aller egoistischen Motivation erst das Kriterium einer Handlung von moralischem Werth ist (IV_2, 204, vgl. II, 348 und 622. N, 427). Folglich ist der Begriff der „poetischen Gerechtigkeit" — Philisterei, wie *Kant's Postulate* eines belohnenden Gottes und einer belohnt werdenden unsterblichen Seele nach Schopenhauer — Philistereien sind.

Nur im ungenialen, z. B. *Iffland*'schen Drama also „setzt sich die Tugend zu Tisch, wenn sich das Laster erbricht". Es wird aber durch dieses protestantische kategorische Imperativ-Princip (M, 578) die überirdische That mit irdischem Lohne bezahlt, während doch, wie sogar die Lebenserfahrung lehrt, fast Jeder, der etwas moralisch Ausgezeichnetes geleistet hat, allen Lohn dafür abweist (IV_2, 262); es wird demnach der Zuschauer in seiner Beschränktheit gelassen und im Wahn, dass es nichts Höheres giebt und so, schief und halb, befriedigt. Bloss die glatte, optimistische, protestantisch-rationalistische oder eigentlich jüdische Weltansicht wird mithin, wie Schopenhauer's Dafürhalten (II, 299 f) lautet, die Forderung der poetischen Gerechtigkeit überhaupt stellen und an deren Befriedigung ihre eigene finden. Der wahre Sinn des Trauerspieles ist jedoch die tiefere Einsicht, dass, was der Held abbüsst, nicht seine Partikularsünden sind, sondern die Erbsünde d. h. *die Schuld des Daseins selbst.* „Pues el delito mayor del hombre es haber nacido, da die grösste Schuld des Menschen ist, dass er geboren ward" — wie Calderon geradezu sagt. Alle grossen Tragiker — Sophokles, Shakespeare, Calderon und Goethe — haben daher dem Princip der „poetischen Gerechtigkeit" geradezu Hohn gesprochen und sie mit Recht vernachlässigt. Denn

was haben die Kordelien, die Desdemonen, die Ophelien verschuldet? Im „König Oedipus", im „Hamlet", im „Lear", im „standhaften Prinzen", im „Egmont" u. s. w. fällt der Unschuldige, der Edle, der Tugendreiche; das Laster triumphirt: *γελῶσι δ' ἐχθροί.*[1]) Und liegt nicht gerade in dem unschuldigen Leiden und Tode der Dejaniera die Poesie, gerade darin, dass keine wirkliche Schuld auf ihr lastet, sondern des Anscheines dieser Schuld nur so Viel, dass sie sich darum Unruhe und Angst, und dass die Andern ihr darum Vorwürfe machen?[2]) Und sogar Schiller (M, 578) lässt den Karlos und Posa elend enden. Man kann diese meist Schopenhauer'schen Beispiele leicht vermehren und darauf verweisen, wie Prometheus, der grösste Wohlthäter der Menschheit, bei Aeschylos die ausgesuchtesten Qualen erduldet. Den Fall aber, dass selbst die tiefste Ehrfurcht vor dem Göttlichen sowie geradezu peinliche Scheu, sich durch etwaige Selbstüberhebung Unglück und Strafe zuzuziehen, vergeblich sei, hat derselbe Aeschylos auf ganz merkwürdige Weise in seinem „Agamemnon" geschildert[3]). Der König kehrt hier, nach Troja's Fall, im Triumphzuge nach Hause zurück. Indess verhält er sich dabei überaus gottesfürchtig; ja sogar maassvoll bis zur Demuth. Klytämnestra ergeht sich in allerhand Schmeicheleien; heuchlerisch ihrem Gatten huldigend und dadurch ihre wahre Absicht zu verbergen suchend lässt sie Purpurteppiche für den siegreichen König aufbreiten; Ilion's Zertreter soll seinen göttlichen Fuss nicht auf die Erde setzen. Doch Agamemnon mag von solchen Ehren Anfangs nichts wissen. Voll Angst und Zagens, bloss dazu genöthigt von dem ränkespinnenden Weibe und zum Theil auch aus Gefälligkeit für dasselbe, betritt er die kostbaren Decken. Zuvor aber lässt er sich andere Abzeichen seiner hohen Würde abnehmen, nur um nicht durch seinen stolzen Eintritt in das Haus etwa der Gottheit nahezutreten und den Schein der Hybris auf sich zu laden. Gälte nun im

[1]) Soph. Electra 1153 ed. Dind.

[2]) *Gruppe*, Ariadne, Seite 188, vgl. Seite 181.

[3]) S. *Daumer*, meine Conversion, Seite 248 f. Andere denken freilich anders. So nennt z. B *Gervinus* (Geschichte der deutschen Dichtung I⁵, 600) den Agamemnon gar den „kindermörderischen Habgierigen".

Bereiche der guten, ächten Tragödie das Herkommen, für Gottesfurcht und Demuth mit irdischem Lohne zu zahlen, so müsste man denken, dass der also rückkehrende Agamemnon unter ganz besonderem Schutze aller waltenden höheren Mächte gestanden und sich desselben in vollstem Maasse zu erfreuen gehabt habe. Was ist indessen Agamemnon's Loos für all die bewiesene Selbstbeschränkung und Götterscheu? Er geht hinein in den Palast, und dort fällt er unter dem Beile der Mörderin. Und, damit das stärkste Gegenbild nicht fehle, so tritt alsbald, nach geschehener Frevelthat an dem eigenen, ahnungslosen Gemahl, Klytämnestra hervor, „mordprangend" wie *J. L. Klein*[1]) sagt, „von Grausen leuchtend und strahlend von Entsetzen; im Blute ihres Gatten daherprunkend wie in königlichen Purpurgewanden." Der Mörderin sekundirt in widrig triumphirender Weise der elende Aegisthos, welcher, nach des Dichters Worten am Schlusse der Tragödie, „wie der Hahn bei der Henne stehend", frech sein Wesen treibt. Treffend ist die Bemerkung, welche *Johann Gustav Droysen* hiezu giebt. „So, auf dem Ruine des Grossen das Gemeine sich emporheben, so in seiner Verächtlichkeit prahlen und Recht haben zu sehen: *Das ist die widrige Wahrheit des Lebens.*" Um nur noch die gewaltigsten Beispiele aus Shakespeare kurz anzudeuten, so kann man endlich fragen, wie so denn das entsetzliche Geschick, welches die armen Opfer Macbeth's und Richard's III. ereilt, mit Dem zusammenstimmt, was die grausam Hingemordeten verbrochen oder vielmehr nicht verbrochen haben. Und wie wenig entspricht, wenigstens äusserlich genommen, das Ende jener „Blut- und Gräuelkönige"[2]) der Ueberfülle ihrer Frevel! „Wie steht es da um tragische Gemüthserhebung", so lautet ein Einwurf *Klein's*, „wenn wir „zu guter Letzt" mit der Frage nach der göttlichen Gerechtigkeit Maulaffen feil halten müssen?" Aber derselbe *Klein* sieht, wie bei näherer Prüfung sich derlei Bedenken ohne Weiteres verflüchtigen. „Trinket tiefer und der Schwindel wird Euch vergehen!" Und Schopenhauer deutet (N, 166) an, wie gerade durch die

[1]) Gesch. des Dramas I, 273.

[2]) Ebenda III, 173 f.

in den angeführten Beispielen veranschaulichte Weise der Zuseher gezwungen wird, sich in eine höhere Welt zu erheben, von der aus die Vorfälle dieser Welt als Schein und Nichtigkeit gesehen werden: er fühlt sein *wahres Sein* — ὄντως ὄν[1]) — und erhält eine unerschütterliche, absolute Befriedigung. Gilt es doch in der Tragödie keineswegs, Einzelne betreffende Fragen zu lösen; hier duldet und sühnt die ganze Menschheit, und der dazu auserkorene Held ist bloss ein Vertreter derselben. Das „Maass für Maass" darf also daselbst am allerwenigsten buchstäblich genommen werden; und „poetische Gerechtigkeit" erscheint im Grunde ebenso unmöglich, wie die *wahre* Gerechtigkeit bei den Richtern dieser Weit, da die wahre Gerechtigkeit eben *nicht* „von dieser Welt", demnach so undenkbar erscheint, wie — die Quadratur des Zirkels und der Stein der Weisen.

Schopenhauer zieht namentlich gegen drei Männer zu Felde, welche die „poetische Gerechtigkeit" unter ihre Aegide genommen haben: gegen *Samuel Johnson*, *Johann Gottlieb Fichte* und gegen seinen eigenen „Erzevangelisten", seinen „apostolus activus, militans, strenuus et acerrimus" (M, 483), *Julius Frauenstädt*. *Samuel Johnson*, der seiner Zeit berühmte, klassisch gebildete Shakespeare-Kritiker, welcher uns übrigens als Vorläufer der „Antishakespeareomanen"[2])

[1]) Vgl. *Gustav Teichmüller*, Aristotelische Forschungen. III. Bd. Halle, Barthel, 1873. Seite 136 ff.

[2]) Zu den „Antishakespeareomanen" gehören nicht bloss, wie nach einmal üblich gewordener Weise angenommen wird, *Rümelin* und *Benedix* — und Ersterer, insoferne mit der Bezeichnung ein Tadel verbunden wird, gewiss am allerwenigsten —: sondern auch noch, mehr oder weniger, *Platen*, nach den Epigrammen: „Griechen und Britten", „Epos und Drama" und „an Shakespeare's Lobredner" (s. ges. Werke in *einem* Bd. Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1839. Seite 137—138), *Grabbe*, nach seinem Aufsatze: „Ueber die Shakespeareomanie" (Ausg. v. Osk. Blumenthal IV, 137—174), *J. A. Hartung*, nach dessen „Lehren der Alten über die Dichtkunst", Seite 178 f., *Heinrich Laube*, nach seinem Buche: „das Wiener Stadttheater" (Leipzig, Weber, 1875. Seite 139—152), *Johannes Scherr* (s. z. B. dessen Geschichte der engl. Lit.' Leipzig, Wigand. 1874. Seite 83), *Karl Blitz* (dramatische Studien. Potsdam, Riegel, 1863), *Karl Frenzel* (Berliner Dramaturgie, Hannover, Rümpler, 1877. II, 20), *Karl Fiedler* (s. dessen deutsches Theater. Leipzig, Weigel, 1875, besonders 225 ff.) *Eduard von Hartmann* (s. gesammelte Studien und Aufsätze, Seite 356)

gelten darf, klagt nach Schopenhauer (II, 299) recht naiv über die durchgängige Vernachlässigung der „poetischen Gerechtigkeit" in Shakespeare's einzelnen Stücken, — und diese dem Philosophen des Pessimismus begreiflicher Weise nicht zu Gesichte stehende Polemik tritt bei Johnson, nach Schopenhauer's Dafürhalten, mit Dreistigkeit in ihrer ganzen Plattheit auf. Ebenso abfällig hat sich Schopenhauer gegen *Fichte* geäussert, den er ja überhaupt, zwar über Hegel (IV_2, 147. V, 181—182), indess doch unter Schelling (VI, 117. V, 26) stellte. Fichte sagt nämlich zum Kapitel von der „poetischen Gerechtigkeit" [1]: „Die Freude über das Misslingen böser Absichten und über die Entdeckung und Bestrafung des Bösewichts, ebenso wie über das Gelingen redlicher Bemühungen, über die Anerkennung der verkannten Tugend und über die Entschädigung des Rechtschaffenen für die auf dem Wege der Tugend erlittenen Kränkungen und gemachten Aufopferungen ist allgemein im Innersten der menschlichen Natur begründet und die nie versiegende Quelle des Interesses, das wir an Dichtungen nehmen." Es bleibt hiebei, meines Bedünkens, bloss die wichtige Frage offen, ob es denn mit der Erregung des Interesses in der Tragödie schon gethan ist, — eine Frage übrigens, die, den oben gegebenen Erörterungen zufolge, nur mit der stärksten Verneinung beantwortet werden kann. Fichte führt den Gegenstand des Weiteren so aus: „Im Trauerspiele sind wir nicht eher befriedigt, bis wenigstens die Ehre des unschuldig Verfolgten gerettet und seine Unschuld anerkannt, der ungerechte Verfolger aber entlarvt ist und die gerechte Strafe erlitten hat, so angemessen es auch dem gewöhnlichen Laufe der Dinge sein mag, dass Diess nicht geschehe; zum sichern Beweise, dass wir es nicht von uns erhalten können, dergleichen Gegenstände, wie die Handlungen moralischer Wesen und ihre Folgen sind, bloss nach der Kausalität der Naturgesetze zu betrachten; sondern dass wir sie nothwendig mit dem Begriffe des Rechtes vergleichen müssen. Wir

u. s. w. Selbstverständlich erhebt diese kleine Liste keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. -- Vgl. *Klein*, Gesch. des Dramas XII, 191 f.

[1]) *J. G. Fichte*, Versuch einer Kritik aller Offenbarung. 2. Auflage. Königsberg, Hartung, 1793. Seite 48 ff.

sagen in solchen Fällen, das Stück sei nicht geendigt; und ebenso wenig können wir bei Vorfällen in der wirklichen Welt, wenn wir z. B. den Bösewicht im höchsten Wohlstande, mit Ehre und Tugend gekrönt, oder den Tugendhaften verkannt, verfolgt und unter tausend Martern sterben sehen, uns befriedigen, wenn nun Alles aus und der Schauplatz auf immer geschlossen sein soll. Unser Wohlgefallen an Dem, was recht ist, ist also keine blosse Billigung, sondern es ist mit Interesse verbunden." Man sieht, Fichte steht hier ganz auf dem — hausbackenen Standpunkte, den eben Schopenhauer aus voller Seele und mit dem ganzen Nachdrucke innerster Ueberzeugung zu bekämpfen weiss. Mehr als ironisch bedauert der Philosoph des Pessimismus endlich noch seinen „Theophrastos und Metrodoros" (M, 498 und 516) *Julius Frauenstädt*, weil dieser in seinem Buche: „ästhetische Fragen" [1]) einen übrigens schwachen Versuch unternimmt, der „poetischen Gerechtigkeit" auf die Beine zu verhelfen, — und zwar thut Diess Schopenhauer, nicht ohne dabei — in offenherziger Schätzung des Eigenwerthes — der nachträglich geschriebenen, hiehergehörigen Stelle seines Hauptwerkes (II, 299) lobend zu gedenken (M, 578).

Einen ganz eigenthümlichen Standpunkt in der Frage von der „tragischen Gerechtigkeit" nimmt *Aristoteles* ein. Der ungeheuern Scharfsichtigkeit dieses Mannes, welcher sich gelegentlich auch geradezu erstaunlicher Tiefsinn beigesellt, vermag man es schon zum Voraus schwer zuzumuthen, dass er in einem, so den innersten Nerv der Philosophie des Trauerspieles berührenden Thema die Wahrheit völlig verkannt habe. Andererseits aber braucht man keineswegs die Hände zusammenzuschlagen darüber, dass der Stagirite diesen Punkt allerdings nicht mit jenem vollwuchtigen Nachdrucke und mit jener, bis auf den Buchstaben aufgehenden Widerspruchslosigkeit behandelt hat, die immerhin sehr wünschenswerth sein würden. Es mag Diess zum kleineren Theil in der Entstehungsweise des unvergleichlichen Büchleins liegen, über die wir ja niemals zweifellose Gewissheit erhalten werden; zum weiteren und grösseren

[1]) a. a. O., Seite 96.

Theile jedoch darin, dass gewisse Erkenntnisse und Einsichten, auch auf ästhetischem Gebiete, nur durch den *Kern der christlichen Lehre* sich vermitteln lassen. Aristoteles sagt bekanntlich [1]), es sei ein folgenschwerer Fehltritt oder Irrthum nöthig, welcher, ohne den sittlichen Charakter des Menschen aufzuheben, dem Ungemach die Handhabe leiht, welcher demnach das Unglück und Leiden wohl begründet, jedoch den Leidenden nicht zum Bösewicht stempelt, sondern vielmehr ihn als einen, dem Unglück unverdient Anheimfallenden darstellt und hiedurch unser Mitleid mächtig anfacht. Zur besseren Verdeutlichung seiner Ansicht beruft sich Aristoteles auf zwei sehr passende Beispiele, auf Euripides und Agathon. Jener muss, obgleich er sonst keineswegs als Muster der Komposition hingestellt werden darf, gleichwohl in dem Betrachte für den *tragischsten* der Dichter gelten, weil seine Trauerspiele, entgegen dem mattherzigen und schlappen Geschmacke eines weichlichen, nervenschwachen Publikums, auf dem einfachen Umschwung aus Glück in Unglück gebaut sind und mit dem tiefen Leid des Haupthelden abschliessen. Wer dagegen mit den Sympathien des Publikums liebäugelt, wird einem Ausgang der Tragödie den Vorzug geben, welcher den Guten Sieg und Glück, den Schlechten Niederlage und Verderben zu Theil werden lässt. Dieser, dem grossen Publikum, wie gesagt, willkommeneren Art der Tragödie räumt Aristoteles, nach seiner Ueberzeugung, bloss den zweiten Rang ein, während er jener hochtragischen Komposition unbedenklich den ersten Platz zuerkennt, bei welcher die Gerechtigkeit nicht, wie dort, den Einen und den Andern nach Verdienst vergilt, sondern auch der Unschuldige, ungeachtet aller Tüchtigkeit, gleichwohl in Folge jenes Vergehens den Fallstricken des Verderbens unmöglich entschlüpfen kann. Erreicht jedoch den Frevler die Strafe, wie Diess bei Agathon in so vorzüglicher Weise geschieht, so muss auch hier der glimmende Funken des Mitleides sich regen, den wir selbst dem Verbrecher, wenn ihn des Henkers Beil trifft, nicht versagen, da er ja nicht auf-

---

[1]) S. *Vahlen's* Erklärungen in d. Beiträgen zu Aristoteles' Poetik, II, 13 ff. und 60.

hört, Mensch zu sein: ja, ein tugendhaft sich entrüstendes Publikum, das mit den Gebrechen der Andern unerbittlich in's Gericht geht, wird vielleicht daselbst um so lebhafter Beifall klatschen: aber ein Kunstwerk im besten Sinn erscheint dem Stagiriten damit keineswegs geschaffen. Trotz dieser Auseinandersetzung, welche namentlich im dreizehnten Kapitel der Poetik nachzulesen ist und einer kräftigen Ablehnung der sogenannten „tragischen Gerechtigkeit" gleichkommt, wie man sie von dem Zeitbewusstsein des Aristoteles nur erwarten darf, findet sich gleichwohl noch ein wichtiger Satz bei demselben Philosophen, welcher die soeben verpönte Methode gleichsam beim Hinterpförtchen hereinlässt, nachdem sie doch bei der Hauptpforte ohne viel Federlesens hinausgeworfen worden war. In dem eben genannten dreizehnten Kapitel heisst es nämlich auch, dass der Sturz des moralisch Fleckenlosen — „μιαρόν" sei, ohne weder Furcht noch Mitleid aufregen zu können. Man wird diesen Ausdruck nicht mit einem der allerneusten Interpreten [1]) durch „sittlich frivol" wiedergeben müssen, — eine Uebersetzung, die erst recht Aristotelisches Wasser auf die Mühle der Gerechtigkeitsmeier gösse —: indess auch die herkömmliche Verdeutschung des Wortes, nach welcher dasselbe: „grässlich, empörend" bedeutet, muss, im Zusammenhange gelesen, der Meinung, die man nach dem Bisherigen von Aristoteles' Beurtheilung des Begriffes der „poetischen Gerechtigkeit" haben durfte, einen nicht kleinen Dämpfer aufsetzen. Ich möchte mir nun zunächst die kühne Entgegnung erlauben, ob denn das „Grässliche" an sich nothwendig Furcht und Mitleid ausschliessen muss, zumal man beispielsweise bei dem Loose des Prinzen Arthur in Shakespeare's „König Johann", so sehr es zu dem ersinnbar Entsetzlichsten gehört, was zugleich das schuldloseste Menschenkind treffen kann, immerhin *tragisch fühlt*, d. h. von Furcht und Mitleid, ja im allerhöchsten Grade von denselben geschüttelt wird. Davon aber abgesehen, würde Schopenhauer als Missverständniss des Aristoteles in unserem Falle wohl hervorheben, dass der

[1]) *Ernst Essen*, Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik. Leipzig, Metzger & Wittig, 1878. Seite 20.

Stagirite nicht einsieht, wie auch der sittlich noch so hochstehende Mensch dennoch den *einen* grossen, in seinen Folgen unberechenbaren Fehler — die *eine* „μεγάλη ἁμαρτία" — an sich hat und vermöge desselben, „er sei auch wer er sei", den unheimlichen Mächten des Trauerspieles ohne Gnade verfallen und dem tragischen Verhängnisse schon im Mutterleibe verschrieben ist, — den Fehler: Mensch zu sein. Dazu kommt noch das Spiel der tragischen Ironie, welche Menschenwege so gut zu verschlingen weiss, dass Mancher eben da in die gelegten Stricke des seiner harrenden Strafgerichtes verfällt, wo er im Begriffe steht, den Weg der Schuld zu verlassen, um den Pfad des Rechtes zu betreten. Ja, das ist erst die ächteste Tragik, wo Sühne selbst nicht mehr möglich ist ohne neue Pflichtverletzung[1]). Nichts vermag Diess herzzerreissender auszudrücken, als das „Pflichten"- oder eigentlich „Schulddilemma" Rüdiger's in den „Nibelungen":

Swelchez ich nu lâze unt daz ander begân,
so han ich boeslîche unt vîl übel getân:
lâz aber ich si beide, mich schendet elliu diet,
nu ruoche mich bewîsen, der mir ze lebene geriet.[2])

Gegen das Gerechtigkeitsgefühl im höchsten Grade verstossend erscheint dem Stagiriten gleichfalls der, dem letztern gerade entgegengesetzte Vorgang, dass der Bösewicht von Unglück zu Glück komme: Diess bezeichnet Aristoteles als das alleruntragischste, zumal hier von Furcht- und Mitleiderregung auch nicht im Entferntesten die Rede sein könne.

Solches nun dürfte denn doch kaum im Trauerspiele vorkommen; denn ein äusserer Glückszustand lässt ja doch auf das wahre, auf das innere Glück noch keinen irgend berechtigten Schluss ziehen. Dagegen scheint es, als ob Aristoteles die Unterart der letzteren Möglichkeit, dass nämlich der Schlechte zwar nicht glücklich werde, aber doch straflos ausgehe, ebenfalls hieher beziehe. Auf diesem Punkte bewährt sich Aristoteles als Vollblutgrieche, indem er anführt, dass Derlei lediglich von der Empfindung starken Unwillens — dem *νεμεσᾶν* — begleitet sei. Ab-

[1]) S. *Pessimisten-Brevier*, Seite 299.
[2]) St. 2091 nach d. *Lachmann*'schen Ausg.

weichend denkt Schopenhauer, wofern ich anders Stellen, die allerdings bloss mittelbare Bezugnahme gestatten, richtig auffasse. Nach ihm darf die Stimme des vollen, ungeheuchelten, tiefen Mitleids — nicht so ein Restchen Erbarmens, das man gleichsam nebenher verausgabt, wie die Brotkrume an den Bettler — auch da nicht schweigen, wo der Verruchte scheinbar straffrei ausgeht, oder doch die ganze schneidige Schärfe des Schwertes der Themis nicht zu verkosten erhält. Denn allererstlich hat Schopenhauer den, wohl nach Macchiavelli gebildeten politischen Satz: „zum grossen Haufen gehört gewöhnlich Einer mehr, als Jeder denkt" (III, 448) hundertmal und öfter in's Moralische übersetzt, und Niemand ruft eindringlicher sowie aus tieferer Ueberzeugung: „Es überhebe sich Keiner!" (VI, 224). Es befrage sich also vielmehr Jeder, bevor er einen Stein aufhebt gegen den Andern, ob er denn so gar viel besser sei, ja besser sein könne, als der Verworfene, und, wenn der Böse gar äusserlich steigt über der Leiche des Guten, so muss in der Brust des verständigen Zuschauers, desjenigen, der die Welt im Ganzen und Grossen ansieht, das etwa aufkeimende Gefühl der Bitterniss doch übertäubt werden von der ernsten Warnung, die man dem scheinbar Siegprangenden und Erfolggekrönten zurufen möchte: „Auch Deine Stunde wird schlagen!" Wenn hiebei die Furcht freilich fern bleibt, so ist wohl zu erwägen, dass Schopenhauer sein ganzes System der Tragödie und ihrer Wirkung keineswegs so unzerreissbar mit jenen beiden tragischen Affekten zusammennietet, wie der Verfasser der Poetik. Dagegen verdient noch Beachtung, dass nach dem Philosophen des Pessimismus, wenn schon der unbestrafte, um so vielmehr auch der gestürzte Bösewicht es werth ist, dass man die ganze Schale innigsten Mitgefühles über ihn ausgiesse; während hier Aristoteles mit dem magern Zoll der Menschlichkeit sich begnügt, welchen die irdische Vergeltung der dürren Hand entgleiten lässt. Auf diese Art nur konnte es geschehen, dass das mit solchen Grundsätzen grossgesäugte Publikum, Wunder wie geweiht und gefeit in seiner sittlichen Unantastbarkeit sich dünkend, über die Monstrosität einer psychisch-ethischen Erdrosselung, wie sie

uns an der Pompadour des Brachvogel'schen „Narziss“ vorgeführt wird, ohne allen Anstoss hinweggeht, ja sogar für den subtilen Mord, nach Rosenkranzens vortrefflichem Ausdrucke, „sich ganz tugendhaft erhitzt“[1]). Tief ergreifend ist hingegen, was, im Sinne Schopenhauer's, *Grillparzer*[2]) spricht:

Wie, ich sollte einem Armen,
Einem Stiefsohn des Geschicks,
Den die unnatürlich harte Mutter
Stiefgesinnt hinausgetrieben,
Fern von Wesen seiner Art,
Zu des Waldes Nachtrevieren,
Wo im Kreis von Waldgethieren
Selber er zum Raubthier ward, —
Wie ich sollt' ihm, wenn er naht,
Alles bietend, was er hat,
Statt der Hand, um die er bat,
Meinen blut'gen Degen reichen?
Wer thut das, und ist ein Mann?

Mutatis mutandis gilt Diess von jedem Uebelthäter: im Lichte der Schopenhauer'schen Philosophie hört auch der tiefst Gefallene nicht auf, unser Bruder zu sein, dem wir vielleicht verwandter sind, als wir, in unserem Hochmuth oder in unserer Beschränktheit, glauben. Kann es doch leicht sich treffen, dass bei gleichem Grade von Bosheit der Eine auf dem Rade, der Andere ruhig im Schoosse der Seinigen stirbt (II, 436); und anzunehmen, dass zwischen dem Charakter zum Tode verurtheilter Verbrecher und dem der meisten Menschen ein gar grosser und beträchtlicher Unterschied obwalte, dazu ist wahrlich kein Grund vorhanden (II, 465)[3]). Oder glaubt Ihr wirklich, so fragt Schopenhauer ein andermal (M, 303), Robespierre, Bonaparte, der Kaiser von Marokko, die Mörder, die Ihr rädern seht, seien allein so schlecht unter Allen? Merkt Ihr nicht, dass Viele Dasselbe wie Jene thäten, wenn sie nur könnten? Erwägt man Diess wohl, so wird *Jeder, aber auch Jeder – vom Halbgotte*

[1]) *Karl Rosenkranz*, neue Studien. Leipzig, Koschny, 1874 f. II. Band. Seite XII.

[2]) „Ahnfrau“, zweiter Aufzug. Sämmtl. Wke. II, 60.

[3]) Vgl. *Paul von Reé*, psychologische Beobachtungen (anonym erschienen). Berlin, Duncker, 1875. Seite 47.

bis zu Kaliban —, wie scharf seine Individualität auch in der Tragödie ausgeprägt sei, doch der Urform des allgemein menschlichen Charakters nahe genug bleiben, damit der Zuschauer im Spiegel eines Wesens, das ihm, bei aller noch so unendlich gross scheinenden Verschiedenheit, im Wesen immerhin gleichartig ist, sich selber erblicken könne.[1]) Muss hienach nicht auch der Begriff des Aristotelischen „μιαρός", des moralischen Scheusals, mit der Lupe solcher Anschauungen sowie vom Standpunkte des Zuschauers geprüft, sichtlich und nothwendig zusammenschrumpfen? Napoleon I. beispielsweise, *der praktische Vorläufer der „Welt als Wille"*[2]), unweigerlich eine dramatische Figur vom Wirbel bis zur Zehe, ist er nicht einerseits ein sittliches Ungeheuer, — er, der Würger der Nationen, dem die Menschenleben galten wie die Fliegen? Aber, wenn der Eine mit überlegter Verschmitztheit, nach einem wohldurchdachten Plane sich zu Ehren, ja zu Thronen und Kronen verhilft, dann mit der feinsten Arglist benachbarte Staaten umstrickt, sie einzeln überwältigt und nun zum Welteroberer wird, dabei sich nicht irre machen lässt durch irgend eine Rücksicht auf Recht oder Menschlichkeit, sondern mit scharfer Konsequenz Alles zermalmt und zertritt, was seinem Plane entgegensteht, ohne Erbarmen Millionen in Unglück jeder Art, Millionen in Blut und Tod stürzt und dann so sein Ziel erreicht (II, 611): sind wir denn Dessen so sicher, dass wir nicht Gleiches thäten, wofern wir nur den gleich starken Willen besässen? Oder würde Der und Jener nicht ebenfalls zum Napoleon, wofern ihn nicht gar noch seine — Dummheit (M, 197 f.) davor schützte? Schlechter aber ist Napoleon (M, 304) wohl eigentlich nicht, als viele Menschen, um nicht zu sagen, als die Meisten. Er hat eben den ganz gewöhnlichen *Egoismus*, sein Wohl auf Kosten Anderer zu suchen. Was ihn auszeichnet, ist bloss die grössere Kraft, diesem Willen zu genügen, grösserer Verstand, Vernunft, Muth, wozu der Zufall ihm noch einen günstigen Spielraum schenkte. Durch alles Dieses that er für seinen Egoismus, was tausend Andere für den

[1]) *J. Bernays*, Aristoteles über die Wirkung der Trag., Seite 181.

[2]) *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, Seite 108. 2. Aufl.

ihrigen wohl möchten, aber nicht können. Aber er ist nicht strafbarer, als alle Die, welche denselben Willen haben, nur nicht mit derselben Kraft. Dadurch, dass ihm diese seltene Kraft beigegeben ist, hat er die ganze Bosheit des menschlichen Willens geoffenbart: und die Leiden seines Zeitalters, als die nothwendige andere Seite davon, offenbaren den Jammer, der mit dem bösen Willen, dessen Erscheinung im Ganzen diese Welt ist, unzertrennlich verknüpft ist. Eben Dieses aber, dass erkannt werde, mit welchem namenlosen Jammer der Wille zum Leben verknüpft und eigentlich Eins ist, ist der Zweck der Welt. Bonaparte's Erscheinung trägt also Viel zu diesem Zweck bei. Bonaparte ist nur *ein gewaltiger Spiegel des menschlichen Willens zum Leben.* Treffend hat *Gottfried Hermann*[1]) gesagt: „Auch der Charakter eines minder Wackeren, ja der eines Bösewichts, kann eine gewisse, nicht geringe Hoheit verrathen. Denn das einzige Erforderniss bleibt doch die Grossheit der Ziele, welche man mit Tapferkeit und Ausdauer verfolgt. Erscheint Einer hievon ganz beseelt und durchdrungen, so wird derselbe gleichwohl, je grässlichere Gräuel er verübt, eine um so trotzigere und vollere Willenskraft einsetzen, wo es gilt, Gefahren zu übernehmen, Ungemach zu ertragen und jegliche Regung der Reue zu ersticken. Mag man demnach einen Solchen auch hassen: ein Stück Bewunderung ihm zu zollen, wird man kaum umhin können. Ist er ja doch im Vollbesitze der Mittel, welche ihn auf den höchsten Posten der Ehre zu stellen vermöchten; nur macht er einen üblen Gebrauch von denselben. Darum ist auch die Handlungsweise derartiger Menschen keineswegs durchweg verkehrt, keineswegs grundschlecht: ja Züge des Edelmuthes pflegen nicht zu fehlen. Sie sind vielmehr sogar besser, als solche, die, baar jeder Bedeutenheit und demnach als Hauptpersonen des Dramas ganz unbrauchbar, auch nicht das Zeug besitzen, eine wirkliche *That,* sei dieselbe nun schmählich oder ehrenvoll, zu vollführen.“ *H. Köchly,* der diese Worte Gottfried Hermann's anzieht[2]), glaubt, dass der Letztere hier vorzugsweise Shake-

[1]) G. Hermann, de tragica et epica poesi commentatio in d. Ausg. der Aristot. ars poet., Seite 257.

[2]) *Gottfried Hermann* von *H. Köchly.* Heidelberg, Winter, 1874. S. 156.

speare's Richard III. und Schiller's Karl Moor im Sinne gehabt habe, und bekennt, dass man Ersteren kaum bündiger und treffender charakterisiren könne.

Lessing hat sich von dem Glauben an eine „poetische Gerechtigkeit" gleichfalls nicht gänzlich zu befreien vermocht. Mit Bezug auf *Weisse's* Richard III. hat er Diess insbesondere so ausgedrückt[1]): „Was haben diese vollkommen unschuldigen Personen gethan? Wodurch haben sie es sich zugezogen, dass sie in den Klauen dieser Bestie sind? Ist es ihre Schuld, dass sie ein näheres Recht auf den Thron haben, als er? Besonders die kleinen wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können! Wer wird leugnen, dass sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken lässt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellt und Verzweiflung nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? Er heisse, wie er wolle — aber ist er Das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?" Und etwas vorher lesen wir: „Richard ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, dass ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das Geringste für ihn zu empfinden, ohne im Geringsten zu fürchten, dass, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unsrer erwarte. Und was ist endlich das Unglück, die Strafe, die ihn trifft? Nach so vielen Missethaten, die wir mit ansehen müssen, hören wir, dass er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Königin Diess erzählt wird, lässt sie der Dichter sagen: „Diess ist Etwas!" — Ich habe mich nie enthalten können, bei mir nachzusprechen: „Nein, Das ist gar Nichts!" Wie mancher gute König ist so geblieben, indem er seine Krone wider einen mächtigen Rebellen behaupten wollte! Richard stirbt doch als ein Mann, auf dem Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich für den Unwillen schadlos halten, den ich, das ganze Stück durch, über den Triumph seiner Bosheiten

[1]) VII, 332 ed. Lachmann-Maltzahn.

empfunden? Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unterhält noch meine Nemesis. Du bist wohlfeil weggekommen, denke ich.“ Warum nicht lieber gleich — so liesse sich Dem entgegenhalten — den armen Sünder von Missethäter, vor den Augen eines verehrlichen Publikums, zur Bastonade oder nach der Marterkammer und dann erst auf's Blutgerüst geschleppt; warum nicht allermindestens doch eher unter das Prangerjoch gesteckt, bevor er der wohlverdienten Abschlachtung „unterzogen“ wird, wie es im Lande der Zöpfe wohl geschehen mag, — Alles, damit die sogenannte „poetische Gerechtigkeit“ ihre vollen Ehren einheimse? Mit schneidendem Witze bemerkt *Klein*[1]: „Bei den Chinesen handhabt der Büttel die poetische Gerechtigkeit und der Freiknecht vollzieht die tragische Reinigung. In ihren Gerichtsdramen werden, in der ersten Hälfte derselben, bis zur Peripetie, die Tugendhaften durchgedroschen. Die Schicksalswendung besteht nun darin, dass die Reihe an die Lasterhaften kommt und diese gestriegelt werden. Hier heisst es also: „Wenn die Tugend von der Prügelbank aufsteht, legt sich das Laster hin.“ Oder als Pentameter: „Wenn man die Tugend gedrescht, wird d'rauf das Laster durchbläut.“ Das chinesische Repertoire kennt kein anderes Stück, als „Zopf und Schwert“ oder „Bambus und Schwert“. Was der Bambus vom Körper übrig lässt, zerstückelt das Schwert des Henkers in hundert und soviel Stücke. Das Pfahl- und Sparrwerk des Dramas besteht bei den Chinesen, wie das ihrer Schauspielhäuser: aus Bambusstöcken.“ Aber Lessing hat so wenig, wie Aristoteles, der Wahrheit überhaupt ganz aus dem Wege gehen können. Weiss doch Niemand besser, als er, dass gar „Manches in der Theorie unwidersprechlich sein würde, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen“[2]. Vielsagend klingt darum schon, wenn er, unmittelbar nachdem er sich mit Richard's III. Ende so wenig zufrieden erklärt hat, gleichwohl folgendermaassen ausruft: „*Gut, dass es noch eine andere Gerechtigkeit giebt, als*

[1]) Geschichte des Dramas III, 414 f., vgl. III, 397.

[2]) Lessing, im Laokoon. Ausg. von Lachmann-Maltzahn VI, 380.

die poetische!" Der Sinn dieses Satzes ist gewiss vortrefflich; auf diese *andere*, auf die höhere, göttliche Gerechtigkeit hat der Tragiker eben allemal Bezug zu nehmen:

> In dem verderbten Laufe dieser Welt
> Kann des Verbrechers goldgefüllte Hand
> Das Recht wegstossen und ein schnöder Preis
> Erkauft oft das Gesetz. *Nicht so dort oben!*
> Da gilt kein Kunstgriff, da erscheint die Handlung
> In ihrer wahren Art.

Also der betende Klaudius im „Hamlet".

Lessing selbst hat Diess in wunderbarer, einzig grossartiger Weise anzudeuten verstanden — als Dichter, während er als Kritiker im Zwielichte umhertappte: der schauende Dichtergenius warf die Krücken engherziger Scholasterei weit von dannen[1]), und — Lessing's „Emilia Galotti" besiegelt mit ihrem Blute keineswegs die landläufige poetische, sondern die — *ewige Gerechtigkeit.* Welche erschütternde Wirkung üben nicht die letzten Worte Odoardo Galotti's an den Prinzen: „Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängniss. Ich gehe, und erwarte Sie als Richter — Und dann dort — erwarte ich Sie vor dem Richter unser Aller." Gleich einem hausbackenen Choreuten klagt *Otto Ludwig*[2]): „Das Misslichste ist, dass der Prinz die Schuld hat und die Galotti's das Leiden." Und Marinelli, der Satan im Höflingsgewande? Er geht frei aus; die Ungnade seines Herrn, der vielleicht nach Art solcher Charaktere mehr „ennuyirt", als entsetzt ist von dem ganzen Elende, wird als seine einzige Strafe erwähnt. Mit vollem Rechte: denn gegen eine buchstäbliche Heimzahlung alles Dessen, was er mit kalter Konsequenz an der Familie Galotti verbrochen hat, erscheint er wie gefeit: die menschlichen Institutionen zeigen in ähnlichem Falle so recht ihre ganze Kläglichkeit. Während nun thatsächlich gerade dieser Schluss des Trauerspiels an Tiefe Alles überbietet, würde er sich freilich wenig zusammenreimen, wenn man mit der nebligen „poetischen Gerechtigkeit" und ihrer Paragraphenreiterei daherkäme. Lessing's „Miss Sara Sampson" hat einen ähnlichen Schluss, der gleich-

[1]) Vgl. *Daumer*, meine Conversion, Seite 294 und *Klein*, Gesch. des Dramas V, 74.

[2]) Shakespearestudien, Seite 27.

falls bloss im Sinne einer, diese Endlichkeit und Armseeligkeit überragenden Gerechtigkeit seiner vollen Schönheit nach gewürdigt werden kann. In einem Briefe an Mendelssohn [1]) nähert sich Lessing auch theoretisch einigermaassen der Wahrheit: „Erweckt wirklich das Unglück eines allzu tugendhaften Menschen Entsetzen und Abscheu?" So fragt Lessing (a. a. O.): „Wenn Dem so ist, so müssen Entsetzen und Abscheu der höchste Grad des Mitleids sein, was sie doch nicht sind. Das Mitleid, das in eben dem Verhältnisse wächst, in welchem Vollkommenheit und Unglück wachsen, hört auf, mir angenehm zu sein, und wird desto unangenehmer, je grösser auf der einen Seite die Vollkommenheit, und auf der andern das Unglück ist. Ohne den *Fehler* — die ἁμαρτία —, der das Unglück über den Menschen zieht, würden sein Charakter und sein Unglück kein *Ganzes* ausmachen, weil das Eine nicht in dem Andern gegründet wäre und wir Jedes von diesen zwei Stücken besonders denken würden." Richtig; doch liegt der „Fehler" des Menschen eben dort, wo der Mensch beginnt, Mensch zu sein, wo er seinen Willen zu zeigen anfängt.

Wenn ich neben Aristoteles und Lessing noch eine durch und durch moderne Physiognomie, *Heinrich Laube*, nenne, der übrigens viel zuversichtlicher, als jene beiden Koryphäen der Aesthetik, für die sogenannte *„poetische Gerechtigkeit"* zu schwärmen scheint, so thue ich Diess nicht wegen der Persönlichkeit Laube's, die ja doch neben jenen Männern kaum in Betracht fallen darf, sondern wegen des Objektes, dem der grosse Dramaturg der Gegenwart seine verschlimmbesserte „poetische Gerechtigkeit" aufzuimpfen sich nicht gescheut hat. Ich meine Shakespeare's „Lear", welchem, nach früheren Versuchen [2]), Heinrich Laube den „versöhnlichen" Ausgang nicht vorenthalten zu können glaubte [3]). Dieser „milde" Schluss, bei dem die Gerechtigkeit auf allen Linien Triumphe feiert, Lear am Leben bleibt und sich in ein Kloster zurückzieht, alle Bösen die ihnen geziemende Strafe

[1]) XII, 81 ed. Lachmann-Maltzahn.

[2]) *Kreyssig*, Vorlesungen über Shakespeare II, 106 ff.

[3]) S. *Heinrich Laube*, das Wiener Stadttheater. Leipzig, Weber, 1875. Seite 86–93.

erleiden, und somit die Tugend bei der Vermählung Edgar's und Kordelia's sich fröhlich und gemächlich zu Tische setzt; dieser für die beschauliche Naselänge der Hirnschädel vom Dutzendschlage und aus übertriebener Fürsorge für verweichlichte Nerven angeleimte „milde Schluss" ist in alle Ewigkeit eine himmelschreiende Sünde wider den heiligen Geist der Shakespeare'schen Poesie. Wenn man dem Grundsatze huldigt, dass „der *sittliche Geschmack des Publikums* im Theater immer entscheidend ist" [1]), so sollte doch allererstens und allerletztens von Experimenten, die auf Anwendung dieses Princips beruhen, ein Dichter wie Shakespeare und eine Dichtung wie „Lear" billiger Weise geschützt und verschont bleiben. Es war auch eine grosse Menge, ein „*Publikum*", das einst im Rausche der Bewunderung schrie: „Hosiannah in der Höh'"; und es war auch ein „*sittlicher Geschmack*", als das nämliche Publikum brüllte: „Kreuziget ihn!" Das ist die abgeschmackte Kinderfibellehre von der „vox populi vox dei", die *Laube* hier predigt, und doch hat das von ihm sonderbarer Weise zum obersten Gerichtshof gemachte Volk „nun einmal die Antipathie", das *künstlerisch* Gute in den Koth zu ziehen und herabzusetzen, dagegen Operettengötzen vom Schlage Offenbach's und Straussens auf den Thron seines „sittlichen Geschmacks" zu erheben. Vom Standpunkte der Philosophie Schopenhauer's erscheint gerade Shakespeare's „Lear" als ein Prototyp, wie die Gerechtigkeit der Erde vom Dichter nachgebildet werden soll. Man möchte mythologisch reden und sagen, dass eben dieses Hohelied aller Trauerspiele, wie es kein zweites giebt [2]), jedesmal nicht bloss vor einem „Parterre von Fürsten und Königen", sondern — „vor einem Parterre von Göttern" zur Aufführung gelangen sollte. Es ist kein zu kühnes Bild, wenn man behauptet, dass da, Angesichts dieser erschütterndsten und doch poetischsten Tragödie, die Beherrscher der Erde selbst in Mitleid zerfliessen würden über die lastende Jammerfülle, welche sie den Staubgeborenen zugemessen haben, während die Natur selbst sich erschreckt erheben

[1]) *Laube*, Wiener Stadttheater, Seite 138.

[2]) Vgl. *Klein*, Geschichte des Dramas XII, 54 ff.

müsste und der Welt verkünden: „Ja, Das bin ich!“ Und doch liegt nirgend die Aug-um-Aug-Gerechtigkeit mehr darnieder; nirgend wird die fleckenlose Unschuld mit höhnenderer Geberde zu Boden geschmettert. Und Lear selbst ist gewiss ein Mann, gegen den Mehr gesündigt worden, als er gesündigt hat (III, 262). Desto deutlicher erfahren wir, dass nach einem Satze *Kreyssig's*[1]) die „Kämpfe, in denen die ewige Gerechtigkeit ihre *Endurtheile* fällt, denn doch anderswo ausgefochten werden, als in den Werkstätten des Gottes dieser Welt.“ Der „Silberblick der Erlösung“ bricht hier klarer hindurch, als sonst anderswo. Wie voll unendlichen Friedens klingen, nach den vorhergegangenen Wehlauten Lear's, deren jeder gleichsam aus offener Wunde Blut strömt, die Worte Kent's: „Brich, Herz, mein Herz, o brich! — Quält seinen Geist nicht! Lasst ihn zieh'n! Sein Feind ist, wer auf die Folter dieser zähen Welt ihn länger spannen will. Das Wunder ist, dass er's so lang ertrug.“ Wenn also *Kreyssig* findet, dass Shakespeare's „Lear“ „recht eigentlich die „*Tragödie des kategorischen Imperativs*“ sei, in dessen ganzer Grösse, aber auch in dessen ganzer Herbheit“: so möchte ich zwar die „Grösse“ wie die „Herbheit“ auch für meine Beurtheilung in Anspruch nehmen; aber, wie schon gesagt, Beides in seiner Vereinigung auf „Lear“ angewendet, vielmehr behaupten, dass sich der Mangel der poetischen Gerechtigkeit einerseits, und andererseits die wahre, überirdische Gerechtigkeit nirgend so schön und herrlich zeigt, als gerade hier; dass demnach in dieser Beziehung „Lear“ als Mustertragödie gelten darf, wie auch noch Lessing's „Emilia Galotti“, von der demnach schwer genug zu begreifen ist, dass Schopenhauer diess deutsche Trauerspiel nicht weit höher hielt, ja nicht an's Herz drückte, als praktische Gewähr für so manche Sätze, die er ausgesprochen hat[2]).

Hiemit sei das Thema der „poetischen Gerechtigkeit“, nach kurzer Rekapitulation des Wichtigsten, erledigt. Die Sache liegt, Alles in Allem, einfacher, als man wohl zugeben will. Ist ja die Tragödie ein dichterisch verklärtes Spiegel-

[1]) Vorlesungen über Shakespeare II, 128.

[2]) Vgl. *Danzel und Guhrauer*, Lessing II, 2, Seite 44.

bild dieser Welt, auf der doch bloss die kleine, engbrüstige, hohlwangige und wurmstichige Vergeltung herrscht, wie sie die stets von Neuem verbesserten oder auch verschlimmerten Strafgesetzbücher und ähnliche Institutionen vorschreiben. Soll die Dichtung diese Schranken überschreiten? Gewiss. Denn, wahrhaftig ein ganz stümperhafter Kenner der menschlichen Verhältnisse wäre es, der da etwa dafürhielte, Das sei der *ganze* Auswurf und Abhub der Gesellschaft, welcher hinter Eisenstäben für seine Frevel Busse thun muss. Leider und tausendmal nein! Die Justiz mag Manchen am Kragen fassen, der Diess vom Wirbel bis zur Zehe verdient. Allein die nichtsnutzigsten Schänder der ewigen Moralgesetze stolziren doch frei und unbeanstandet, ja zumeist wohl gar mit dem pharisäischen Ausdrucke moralischer Ueberlegenheit auf dem Antlitze und im Stillen über die „Paragraphe" hohnlächelnd, einher, nicht ohne die umfassendsten Ehrenbezeugungen nebst wohlgezählt neunziggrädigen Bücklingen entgegenzunehmen. Und so ist es seit aller Ewigkeit und in alle Ewigkeit. Darf nun der Tragiker so leidiger, aber wichtiger Wahrheit sich verschliessen? Muss er, um seines Amtes getreu zu walten, nicht vielmehr, stets und unverweilt, im Hinblicke darauf seine Geschöpfe bilden und die Handlung hiemit zusammenstimmen lassen? Würde er nicht, verführe er anders, dem betrügerischen Lehrer gleichen, der die Welt gar so schön färbt und prächtig malt, während der Unterrichtete alsdann das Gegentheil findet und seinem Lehrer flucht (N, 390. IV_2, 193—194)? Hat demnach nicht auch die „poetische Gerechtigkeit" — mit Unrecht so geheissen: man sollte ihr lieber, wie sie irrig gefordert wird, den Namen geben: „rohe, materialistische Gerechtigkeit" — sich ihres kargen Maasses wohl zu besinnen und zu bescheiden? Muss sie also nicht, nach dem Beispiele des Erdenlebens, um dieses getreu zu zeichnen, bloss ganz selten, bloss ausnahmsweise das Bemühen des Redlichen auch mit gleichsam handgreiflichem Erfolge krönen? Ja, an solchen armen *Spuren der Weltgerechtigkeit* soll die Tragödie ihr Genügen finden, freilich auf die Gefahr hin, dass es den Anschein gewinnt, als ob diese Spuren die Sache nur noch schlimmer gestalteten. „Denn, wenn es nicht zuweilen aussähe, als ob es gerecht

zugienge in der Welt, so wäre diess heisse Verlangen nach Recht und vergeltendem Lohn in der Menschenbrust nie erwacht oder doch, ohne Nahrung gelassen, bald in sich selber erstorben.“ [1])

Nirgend aber darf der Fingerzeig fehlen, dass die wirkliche, die von jeder fühlenden Menschenbrust ersehnte Ausgleichung unserer Thaten und unseres Schicksales denn doch irgendwo und irgendwann stattfinden werde und stattfinden müsse: ja, wenn auch durch kein einziges Wort angedeutet, soll es doch wie eine Ahndung die Seele des Zuhörers durchblitzen oder durchzittern, dass mit dem Zwiespalte, der uns aus der tragischen Handlung anstarrt, die „Akten“ noch keineswegs gänzlich und völlig „geschlossen“ sind. So gilt beispielsweise das Ende der *Hebbel*'schen „Maria Magdalena“ für schroff, abstossend, widrig, grässlich und dissonirend im höchsten Grade. Wie mir scheint, mit Unrecht. Denn, indem Meister Anton sein letztes Wort sagt: „Ich kenne die Welt nicht mehr,“ theilt er auch Dem, der sich im Auditorium die Ohren nicht geflissentlich verschliesst, die aus aller Ueberfülle des Wehs und Leides ihm aufleuchtende Erkenntniss *in seiner Sprache* mit, dass aus den blutenden und verstümmelten Leichen seiner Lieben doch noch ein besseres, ihrer Aller würdigeres Dasein erblühen werde.

Gleichwie ein gleichsam punktweises Festhalten der „poetischen Gerechtigkeit“ wider alle Lebenswahrheit streitet, ja ihr förmliche Faustschläge versetzt, so erscheint dieselbe andererseits auch gar nicht *möglich* in dem Sinne, dass für ein bestimmtes Vergehen auch eine allemal festgesetzte Strafe sinnfällig verhängt würde. Ein Exempel hiefür giebt uns Shakespeare, dessen die geheimsten Tiefen und Falten erforschende Seelenkunde uns hiebei nahezu erschreckt; *Daumer* [2]) hat Diess in vorzüglicher Weise betont. Macbeth hat die Burg Macduff's zerstört und Weib und Kinder Letzterem grausam hingemordet. Wie's geschah, erzählen, Das hiesse, zu den Haufen der Erschlag'nen auch Macduff's Tod noch fügen. Also Ross, der Berichterstatter. Darauf stöhnt der Schwergebeugte im tiefsten Jammer: „Und er hat keine

[1]) Pessimisten-Brevier, Seite 349.

[2]) Meine Conversion, Seite 251.

Kinder" (IV. Aufz., 3. Sc.). Welch' ein Zug des Meisters der Tragödie! Macbeth ist, als kinderlos, eben an der Stelle, wo ihm Macduff's Rache Gleiches durch Gleiches vergelten kann, wie mit Drachenblut getränkt, — unverwundbar: eine buchstäbliche Anwendung der „poetischen Gerechtigkeit" liegt demnach in diesem Falle ausserhalb des Bereiches der Möglichkeit: Schuld und Strafe sind somit, natürlich blossem Augenscheine nach, oft *inkommensurabel.*

Ein dritter Grund, wesshalb die „poetische Gerechtigkeit" zu den unbefugten Eindringlingen im Haushalte der Tragödie gehört, ist, dass für die Letztere, als die erhabenste Dichtart, doch auch die erhabenste Moral Geltung haben muss, dass demnach derlei Gelüste, wie sie sogar die Blutrache oder das jüdische „Aug' um Aug', Zahn um Zahn" u. dgl. m. laut werden lassen, hierselbst sammt und sonders verstummen müssen. Denn da gilt vielmehr: „Rechtet Einer mit Dir um den Mantel, so gieb ihm auch den Rock!" und: „Schlägt Dich Einer auf den rechten Backen, so halte auch den linken hin!" und Jenes: „Mein ist die Rache!" Man spricht dagegen: dann werden die Tugendhaften vertilgt werden und die Erde bloss der Tummelplatz der Bosheit sein. — Vielleicht: aber ist Das ein Uebel? — Geht uns Das an? — Als Ergänzung dieser Aeusserung Schopenhauer's (N, 152) liesse sich noch in Anwendung auf die Tragödie sagen, dass der Dichter derselben die erwähnte Moral mit thunlichster Konsequenz zu befolgen habe, während ihn hiebei die Grausamkeit, mit welcher er Einzelne seiner Personen dadurch verfolgt, keineswegs von dem höheren, also stärker bindenden Gesetze abhalten dürfe. Indessen würde es ein Versäumniss des Tragikers sein, unterliesse er es, das Füllhorn der Unsal und des Elends, welches er, als ernstester Interpret des diese Welt durchdringenden Misstones (III, 737), hienieden auch über die Guten ausgiesst, *irgendwie* bloss als zuverlässiges Unterpfand eines anders gearteten, besseren Daseins anzudeuten, für das uns Bild, Begriff und Wort fehlt (III, 699).

Mit der voranstehenden Erörterung sollte auch jegliche ängstliche *Suche* nach dem *„grossen Fehler"* des Helden wie der tragischen Personen überhaupt eigentlich gegenstandslos geworden sein. Man kennt die gute Anekdote von Apollo-

doros, dem leidenschaftlichen Bewunderer des Sokrates, der keinen Trost dafür wusste, dass sein edler Meister unschuldig sterben müsse, und wie Sokrates mit so treffender Milde darauf geantwortet hat: „So möchtest Du lieber, dass ich schuldig stürbe?“ [1])

Namentlich aber wird jene Fehlerjagd, jenes Nachspüren schon von Haus aus vergeblich sein, wenn dabei mit den mannigfaltigsten Voraussetzungen an's Werk geschritten und bald die beleidigte Staatsraison, bald mangelnde Gottesfurcht, bald der über die Menschheitsschranke hinausgreifende Hochmuth als Schlagwort ausgegeben wird. Bei aller Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit wird man so schliesslich doch in Deutelei und Sylbenstecherei verfallen sowie dem Schaffner von der Hochwacht des Geistes mitunter Gedanken zutrauen, die einen starken Beischmack nach dem Brodem philiströser Niederung verrathen. „Diess Suchen in der Tragödie nach der Schuld, mit der Wagschale und mit der Lupe, diess Herabziehen der Tragödie in eine Kriminalgeschichte oder in eine Kindergeschichte, wo es natürlich den Guten gut ergehen muss, den Schlimmen schlecht, diess Postofassen innerhalb des kleinsten Katechismus, es kann“ — ich stimme hierin buchstäblich mit *Lehrs* [2]) überein — „immer meinen Unmuth erregen.“ Es dürfte noch die Frage aufgeworfen werden, wie mit so beschaffener Pflege der *tragischen Gerechtigkeit*, welche, eine andere Themis der Erde, die ihr Verfallenen gleichsam mit verbundenen Augen erfasst, die *Formel vom tragischen Monismus* zusammenbestehen könne. Ich werde darauf gleich ausführlich antworten und sage für jetzt nur, dass Diess für den einzelnen Fall allerdings Geheimniss des künstlerischen Schaffens bleibt. Ein Dichter, der es zu Wege bringt, dass, nach jenem obersten Gebote der Philosophie des Trauerspieles, Charakter und Loos des Menschen eine Einheit darstellt, während auch ein Lichtschimmer ewig waltender Gerechtigkeit über die dunkle Nacht des Untergangs versöhnend hingleitet, — ein solcher Dichter erfüllt die Auf-

[1]) S. Xen. Socr. ap p. 8, §. 28 ed. Bornemann (Leipzig, Hartmann, 1824) und vgl. *C. Hebler*, Aufsätze über Shakespeare. 2. Aufl. Bern, Dalp, 1874. Seite 44.

[2]) Populäre Aufsätze aus dem Alterthum 2. Aufl, Seite 73.

gabe der Tragödie, „denn die ideale Wesenheit dieser Kunstart kommt mehr zum Durchbruch in dem Siege über das Leid, als in dem Unterliegen“ [1]). Ein solcher Dichter aber ist — ich brauche es kaum zu sagen — vor Allen und über Allen — *Shakespeare* [2]).

Es konnte bis hieher bei der Behandlung der „poetischen Gerechtigkeit“ und ihrer Unstichhältigkeit noch nicht mit ganzer Deutlichkeit gesagt werden, welches Moment der Tragödie den letzten Rest jedes Zweifels benehmen muss, als ob der Mensch und sein Leiden divergiren dürften, als ob sie nicht vielmehr, mathematisch geredet, eine einzige Linie darstellen müssten. Dieses für die Tragödie hochwichtige Moment, durch welches die Formel des tragischen Monismus erst ihren vollen Abschluss, ihre alle Bedenken besiegende, unwidersprechliche Beweiskraft erhält, ist der *Tod* des Helden, wie auch anderer Personen. Wenn also Solon [3]) dem Krösos einst erklärt hat: „Vor seinem Ende muss man sich wohl hüten, dass man sagt, es sei Jemand glückseelig“, und: „Wer freudigen Muthes das Leben beschliesst, der verdient den Namen des Glückseeligen“ — so lassen sich diese treuherzigen Aussprüche für die Tragödie so fassen, wie folgt. Erst im Sterben zeigt sich, was Dieser oder Jener werth sei, wie er die grosse Probe des Daseins benützt hat, ob er würdig ist, diess Leben abzuschütteln. Es ist demnach, wenn man auf die ausserordentliche Bedeutsamkeit hinweist, welche der Tod des Helden als solcher besitzt, nicht, ich möchte sagen, nur die physiologische Weise des Sterbens gemeint, sondern das *gesammte* Gebahren des Menschen diesem wichtigen oder, wie *Aristoteles* [4]) sagt, furchtbarsten, weil letzten Geschäfte, dieser grössten der „grossen Fragen“ gegenüber. *Insoferne* bildet der Tod ein unschätzbares, ja sogar das unerlässlichste Rüstzeug auch zur Beurtheilung der Charaktere des Trauerspieles. Man kann sogar von hier aus behaupten, dass, gleichwie der Tod als der eigentlich inspirirende Genius

[1]) S. *Jos. Hub. Reinkens*, Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie, am Schlusse.

[2]) Vgl. *Rümelin*, Shakespearestudien, Seite 196 ff.

[3]) Herodot I, 32.

[4]) Eth. nic. III, 9. p 1115 a 26 ed. Bekker.

oder der Musaget der Philosophie bekannt ist, und es ohne den Tod wahrscheinlich gar keine Philosophie gäbe (III, 528): ebenso eine Tragödie undenkbar wäre, in der nicht der Tod zum „letzten, ernsten Schritt" einlüde, oder doch die so heiss ersehnte endliche Lösung alles Zwiespaltes verhiesse. Mit jenem letzten Schritt und der endlichen Lösung ist nach der Philosophie des Ernstes nichts Anderes gemeint, als das Abwenden des Willens vom Leben, dieses letzte Ziel des zeitlichen Daseins, weil wir nur so das ewige, über das individuelle Leben hinausgehende Dasein zu erringen vermögen. Der Held muss das Leben aufgeben, um das Leben zu gewinnen (M, 719). Denn, obgleich der Wille zum Leben seine Antwort am Laufe der Welt überhaupt, als der Erscheinung seines Strebens, erhält, und das jedem Lebenslaufe unausbleiblich eingewebte Unglück und Leiden Jedermann auf Umwegen dahin leitet, die ganze Grösse seiner Aufgabe zu erkennen: so drängen sich doch erst in der Stunde des Todes alle die geheimnissvollen, wenngleich in uns selbst wurzelnden Mächte, die das ewige Schicksal des Menschen bestimmen, zusammen und treten in Aktion. Aus ihrem Konflikt ergiebt sich der Weg, den er jetzt zu wandern hat, bereitet nämlich seine Palingenesie sich vor, nebst allem Wohl und Wehe, welches in ihr begriffen und von nun an unwiderruflich bestimmt ist. Hierauf beruht der hochernste, wichtige, feierliche und furchtbare Charakter der Todesstunde. Sie ist eine *Krisis*, im stärksten Sinne des Wortes, — ein *Weltgericht*. Es sieht so aus, als ob *da der Wille gewissermaassen mit Gewalt zur Abwendung vom Leben getrieben werden und gleichsam durch den Kaiserschnitt zur Wiedergeburt gelangen sollte* (V, 238).

Gleichwie nämlich die gesammte, langsame Vegetation der Pflanze sich verhält zur Frucht, die mit *einem* Schlage jetzt hundertfach leistet, was jene allmälig und stückweise: so verhält sich das Leben mit seinen Hindernissen, getäuschten Hoffnungen, vereitelten Plänen und stetem Leiden, zum Tode, der Alles, Alles, was der Mensch gewollt hat, mit einem Schlage zerstört, und so der Belehrung, die das Leben ihm gab, die Krone aufsetzt (III, 732). Der Tod ist demnach die grosse Zurechtweisung, welche der Wille zum Leben

und näher der diesem wesentliche Egoismus durch den Lauf der Natur erhält (III, 581), ja, als Aufhebung der eigenen Person, zugleich die gänzlichste Durchkreuzung und Zermalmung dieses Egoismus (N, 411) und kann, indem er sagt: „Du bist das Produkt eines Aktes, der nicht hätte sein sollen; darum musst Du, ihn auszulöschen, sterben," und ferner: „Was Du gewollt hast, endigt so; wolle etwas Besseres" (III, 659) — als eine Strafe für unser Dasein aufgefasst werden. Er ist die schmerzliche Lösung des Knotens, den die Zeugung mit Wohllust geschürzt hatte, und die von Aussen eindringende, gewaltsame Zerstörung des Grundirrthums unseres Wesens: *die grosse Enttäuschung* (III, 581). Schopenhauer wird nicht müde, die hohe Bedeutung des Todes nach der ethischen Seite hin hervorzuheben —; es versteht sich von selbst, dass Alles, was er dazu vorbringt, von den tragischen Personen gleichfalls, ja von ihnen mit, wo möglich, verstärkter Kraft gilt. Es liesse sich sogar sein gesammtes Lehrgebäude als ein *„philosophisches Requiem"*, analog dem poetischen *Dranmor's*[1]) bezeichnen, wie ja auch *Rosenkranz*[2]) von Schopenhauer's *„Philosophie des Todes"*, allerdings nicht in günstigem Sinne, geredet hat.

Nun ist nach Schopenhauer (III, 665 u. 652) der Tod allerdings die Kapitalsabzahlung jener Schuld, welche durch die Geburt kontrahirt worden sowie die Quittung für das Darlehen Leben, welches man in lauter Kupferpfennigen zugezählt erhält (III, 658) und die letzte Bekräftigung, dass alles Streben und Wollen eine Verkehrtheit, ein Irrweg war (III, 659): indess, als das Ende aller Enden, als das *Generalende* (VI, 620), zugleich die Krone der Arbeit, Entsagung, Noth und des Leidens der Welt (III, 671). Er erscheint daher oft sogar als ein Gut, ein Erwünschtes, als Freund Hain. Alles, was auf unüberwindliche Hindernisse seines Daseins oder seiner Bestrebungen gestossen war, hat zur letzten, meistens sich von selbst öffnenden Zuflucht den Tod, als die cessio bonorum (III, 536). Die ursprüngliche Freiheit tritt wieder ein im Augenblicke des Sterbens, welcher demnach

[1]) S. *Dranmor's* gesammelte Dichtungen. 2. Aufl. Berlin, Pätel, 1875. Seite 205 ff.

[2]) *Karl Rosenkranz*, neue Studien. Leipzig, Koschny, 1875. II, 60.

als eine restitutio in integrum betrachtet werden kann. Von hier aus eröffnet sich uns eine gewaltige Perspektive, welche auch für das Verständniss der Tragödie überhaupt wie für den tragischen Monismus insbesondere, höchst lehrreich erscheinen muss. Wenn nämlich die Stunde des Todes auf das unwiderleglichste erweist und erhärtet, ob der Mensch eines besseren Daseins würdig ist oder nicht, so hängt damit zusammen, dass hier auch das unfehlbare *Walten* der *ewigen Gerechtigkeit*, im Gegensatze zu der irrsamen und plumpen Weltvergeltung, vorzüglich klar und schön zu Tage tritt. Darauf scheint bereits *Aeschylos* zu zielen mit den unübersetzbaren Wunderworten der „Eumeniden“ [1]):

Μέγας γὰρ Ἅιδης εὔθυνος βροτῶν
ἔνερθε χθονὸς, δελτογράφῳ δὲ πάντ' ἐπωπᾷ φρενί

(zu deutsch etwa: „ein gewaltiger Rechenschaftseinforderer für die Sterblichen ist Hades unter der Erde, denn er behält Alles unter Aufsicht, indem er es eingezeichnet hat in die Tafel seines Geistes“ [2]).

Denn, was der Böse von allen Dingen am meisten fürchtet, das ist ihm gewiss: es ist *der Tod*. Dieser ist dem Besten zwar ebenso gewiss, aber ihm ist er als ersehnte Erlösung hochwillkommen und wird freudig empfangen (II, 452). Da alle Bosheit im heftigen und unbedingten Wollen des Lebens besteht, so ist Jedem, nach dem Maasse seiner Bosheit oder Güte, der Tod bitter oder leicht oder erwünscht. Ruhig und sanft ist daher in der Regel der Tod jedes guten Menschen: aber willig sterben, gern sterben, freudig sterben, ist das Vorrecht des Resignirten, dessen, der den Willen zum Leben aufgiebt und verneint (III, 583). Dann mag der Augenblick des Scheidens dem des Erwachens aus einem schweren, alpgedrückten Traume ähnlich sein (III, 536). Die Endlichkeit des individuellen Lebens ist somit ein Uebel oder eine Wohlthat, je nachdem der Mensch böse oder gut ist (N, 413, vgl. IV_2, 274). Es erwächst nun auch dem Dichter, zumal dem tragischen, das hehre uud heilige Amt, des Lebens letztes Geheimniss (II, 465), das grosse

[1]) Aesch. Eum, 273 ff. ed. Dind. mai.
[2]) S. *Lehrs*, pop. Aufsätze, Seite 314.

Mysterium (III, 565), in dem vorher berührten Sinne künstlerisch zu offenbaren.

So bringt uns *Shakespeare* in dem schurkischen (V, 272) Kardinal *Beaufort*, Bischof von *Winchester*, das fürchterliche Ende eines Ruchlosen vor die Augen, der verzweiflungsvoll stirbt, indem kein Leiden noch Tod den bis zur äussersten Bosheit heftigen Willen brechen kann (II, 467). Die Scene, in welcher Diess geschieht, hat für die hiesige Auseinandersetzung den allergrössten Werth, wie sie denn auch übermächtig ist durch erschütternde Wirkung [1]). Ich schreibe sie darum ganz aus. Es ist die dritte des dritten Aufzugs in „König Heinrich des VI.“ zweitem Theile :

König Heinrich.

Wie geht's Dir, Beaufort? Sprich zu Deinem Fürsten.

Beaufort.

Bist Du der Tod, ich geb' Dir England's Schätze,
Genug, zu kaufen solch' ein zweites Eiland,
So Du mich leben lässt und ohne Pein.

König Heinrich.

Ach, welch' ein Zeichen ist's von üblem Leben,
Wenn man des Todes Näh' so schrecklich sieht.

Warwick.

Es ist Dein Fürst, der mit Dir spricht.

Beaufort.

Bringt zum Verhör mich, wann Ihr immer wollt.
Er [2]) starb in seinem Bett : wo sollt' er sterben?
Kann ich zum Leben einen Menschen zwingen? —
O foltert mich nicht mehr! ich will bekennen. —
Nochmal lebendig? Zeigt mir, wo er ist,
Ich gebe tausend Pfund, um ihn zu seh'n. —
Er hat keine Augen, sie sind blind vom Staub. —
Kämmt nieder doch sein Haar: seht! seht! es starrt,
Leimruthen gleich fängt's meiner Seele Flügel! —
Gebt mir zu trinken, heisst den Apotheker
Das starke Gift mir bringen, das ich kaufte.

König Heinrich.

O Du, der Himmel ewiger Beweger,
Wirf einen Gnadenblick auf diesen Wurm!

[1]) Vgl. *Herm. von Friesen*, Shakespearestudien II, 66.

[2]) Humphrey, Herzog von Gloster, Heinrich des VI. Oheim.

O scheuch' den dreist geschäft'gen Feind hinweg,
Der seine Seele stark belagert hält,
Und rein'ge seinen Busen von Verzweiflung!

Warwick.

Seht, wie die Todesangst ihn grinsen macht.

Salisbury.

Verstört ihn nicht, er fahre friedlich hin!

König Heinrich.

Wenn's Gott beliebt, mit seiner Seele Frieden! —
Lord Kardinal, denkst Du an ew'ges Heil,
So heb' die Hand zum Zeichen Deiner Hoffnung. —
Er *stirbt und macht kein Zeichen.* Gott, vergieb ihm!

Warwick.

Solch' übler Tod verräth ein scheusslich Leben.

König Heinrich.

O richtet nicht, denn wir sind Alle Sünder.
Drückt ihm die Augen zu, zieht vor den Vorhang,
Und lasst uns Alle in Betrachtung gehn.

Aehnlich grossartig und eindrucksvoll sind die Gewissensschauer des sterbenden Königs Johann, am Schlusse der gleichnamigen Shakespeare'schen Tragödie. König Johann sagt da:

So heisser Sommer ist in meinem Busen,
Dass er mein Eingeweid' in Staub zermalmt.
Ich bin ein hingekritzelt Bild, gezeichnet
Auf einem Pergament; vor diesem Feuer
Verschrumpf ich .....
Gift, — übel, — todt, verlassen, ausgestossen;
Und Keiner will den Winter kommen heissen,
Die eis'ge Hand mir in den Leib zu stecken,
Nach mir die Ströme meines Reiches leiten
In den verbrannten Busen, noch den Nord
Bewegen, dass er seine scharfen Winde
Mir küssen lasse die gesprung'nen Lippen,
Und mich mit Kälte labe; — Wenig bitt ich,
Nur kalten Trost; und doch seid Ihr so karg
Und undankbar, dass Ihr mir Das versagt .....
In mir ist eine Hölle, und das Gift
Ist eingesperrt da wie ein böser Feind,
Um rettungslos verdammtes Blut zu quälen .....
Verbrannt ist meines Herzens Tackelwerk,
Und alle Tau' an meines Lebens Segeln

Sind nur ein Faden, nur ein dünnes Haar;
Mein Herz hängt noch an einer armen Schnur,
Die kaum wird halten während Deiner Zeitung;
Dann ist, was Du hier siehst, Nichts als ein Erdenkloss
Und Abbild des zerstörten Königthums.

Noch wichtiger ist ebenda Prinz Heinrich's Schilderung:

Der Tod, wenn er die äussern Theil' erbeutet,
Verlässt sie unsichtbar; sein Sitz ist nun
Nach dem *Gemüthe* zu, das er *sticht und quält*
Mit Legionen selt'ner Phantaseien,
Die sich im Drang um diesen letzten Halt
Verwirren.

„Wer unter allen Sterblichen, dem auch nur mit einem Tröpflein ihres Thaus die Muse das Auge gefeuchtet hat, wird diese Worte nicht wunderschön finden? Die Wahrheit des Gedankens, die reiche Symbolik, der Tod, der, nachdem er die äussern Glieder zerstört, wie ein Eroberer gegen den innersten Sitz der Seele unheimlich vordringt und nun das arme Gemüth selbst ängstigt und mit den Bildern seines Schreckens erfüllt! Wahrlich, diese Scene muss auch das härteste Herz zu Thränen rühren.“ Also bemerkt *Ludwig Noiré*[1]) bewundernd. Noch belangreicher aber dünkt mir die ergreifende Art und Weise, wie die ewige Gerechtigkeit daselbst ihre strenge Mission erfüllt. Man fühlt sich an die Stelle des alten Weisen[2]) gemahnt, wo er von den Seelen tyrannischer Fürsten und Könige spricht. „Es sei nichts Gesundes an ihnen, sondern sie seien zergeisselt und durch Meineide wie durch Ungerechtigkeit mit Narben bedeckt, die ihr Thun ihnen eingrub, und Alles schief durch Lüge und Frevelmuth, und nichts Gerades, weil ohne Wahrheit sie herangewachsen.“ Zumeist hat Diess aber von der letzten Stunde des Lebens Geltung, in welcher jede Maske fällt. Auch bezüglich Heinrich des IV. erfahren wir, im zweiten Theile des gleichnamigen Stückes[3]), wie er leidet, wie er die Nächte schlaflos hinbringt, wie selbst das fallende Laub ihn schreckt; und all' Das bildet einen furchtbaren Kommentar zu dem Schluss-

[1]) Zwölf Briefe eines Shakespeareomanen. Leipzig, Veit u. Komp., 1874. Seite 22 f.

[2]) Platon, Gorgias, p. 579 D.

[3]) Vgl. 3. Akt, Sc. 1.

auftritte des vierten Aufzuges dieser Tragödie, wo wir den von Gewissensbissen gemarterten Usurpator in „Jerusalem", seinem Sterbegemache, finden. Berühmt sind Macbeth's und Richard des III. Todesqualen. Denn man braucht wegen des Letzteren nicht etwa zu glauben, wie Diess bei *Benedix* [1]) oder *Masing* [2]) und bei noch vielen Anderen der Fall zu sein scheint, dass Richard III. mit dem Tod allzuleicht fertig wird, weil er auf dem Bette der Ehre stirbt. Wem die entsetzlichen Geistererscheinungen nicht genügen, den muss doch, denk' ich, der Monolog, den Richard kurz darauf spricht, eines Andern belehren.

Ein and'res Pferd! verbindet meine Wunden!
Erbarmen, Jesus! — Still, ich träumte nur.
O feig Gewissen, wie du mich bedrängst!
Das Licht brennt blau. Ist's nicht um Mitternacht?
Mein schauderndes Gebein deckt kalter Schweiss.
Was fürcht ich denn? mich selbst? Sonst ist hier Niemand.
Richard liebt Richard; das heisst: ich bin ich.
Ist hier ein Mörder? Nein. — Ja, ich bin hier.
So flieh. — Wie, vor Dir selbst? Mit gutem Grund:
Ich möchte rächen. Wie? mich an mir selbst?
Ich liebe ja mich selbst. Wofür? für Gutes,
Das je ich selbst hätt' an mir selbst gethan?
O, leider, nein! Vielmehr hass' ich mich selbst,
Verhasster Thaten halb, durch mich verübt.
Ich bin ein Schurke, — doch ich lüg', ich bin's nicht.
Thor, rede gut von Dir! — Thor, schmeichle nicht!
Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,
Und jede Zunge bringt verschied'nes Zeugniss,
Und jedes Zeugniss straft mich einen Schurken.
Meineid, Meineid im allerhöchsten Grad,
Mord, grauser Mord, im fürchterlichsten Grad,
Jedwede Sünd, in jedem Grad geübt,
Stürmt' an die Schranken, rufend: Schuldig! schuldig!
Ich muss verzweifeln. — Kein Geschöpf liebt mich,
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen.
Ja, warum sollten's Andre? Find' ich selbst
In mir doch kein Erbarmen mit mir selbst.
Mir schien's die Seelen all' die ich ermordet,
Kämen in's Zelt, und ihrer jede drohte
Mit Rache morgen, auf das Haupt des Richard. (V. Akt, Sc. 3.)

[1]) *Roderich Benedix*, Shakespeareomanie, Stuttgart, Cotta, 1873. Seite 201.

[2]) *Woldemar Masing*, die tragische Schuld. Berlin, Lüderitz, 1872. Seite 10.

Das sagt der „König der Bösewichte“ [1]) unmittelbar vor der Entscheidungsschlacht; ja die Eingangsworte des Selbstgespräches führen uns geradewegs auf die Walstatt, indem Richard hier sogar die Art seines Falles vorhersieht. Der ganze Monolog ist demnach Nichts, als das halbtrotzige Todesgeröchel des vor seinem Richter bebenden Frevlers. Darauf weisen, abgesehen von dem markerschütternden Inhalte der entsetzlichen Selbstanklage, die so oft abgebrochenen Sätze, welche nur mühsam hervorgestossen sind, als ob die angstvoll zuckenden Lippen bereits anfiengen, den Dienst zu versagen. Wer es, solchem irdischen Strafgerichte gegenüber, bei dem die Haare auf jedem Haupte zu Berge steigen müssen, sie mögen ein gläubiges oder ein ungläubiges Hirn bedecken, Richard dem III. gleichsam missgönnt, dass er auf dem Felde der Ehre, den Degen in der Hand, seine Seele aushaucht, anstatt dass er Gott weiss auf einem glühenden Thron bei lebendigem Leibe zu Tode geschmort und dabei etwa noch mit glühenden Zangen zerzwickt würde: Der erscheint nur allzusehr bereit, eine — Aeusserlichkeit zu überschätzen und das wahre Wesen der Dinge zu verkennen. Und so lautet das allermildeste Urtheil, welches sich in diesem Falle abgeben lässt. Wenn der Heiland verkündet hat: „das Reich Gottes ist in Euch“, so zeigt sich dagegen in dem grässlichen Todeskampfe der Bösen die Kehrseite und der Gegensatz jenes erhebenden Spruches: — „*die Hölle ist in Euch*“ [2]).

„Das Reich Gottes ist in Euch“: dafür gewährt hinwiederum das Sterben der Guten die schönste Bürgschaft. Auch hievon lassen sich aus den bedeutenden Tragikern, insbesondere aus Shakespeare, die gewaltigsten Beispiele zusammenstellen. Ich habe deren schon früher [3]) Erwähnung gethan und führe hier noch die geistvolle Erörterung an, welche *Gervinus* [4]) zu dem besprochenen Thema giebt, eine

---

[1]) *Masing*, a. a. O. Seite 18.

[2]) Vgl. *Klein*, Geschichte des Dramas III, 662. VIII$_1$, 611. V, 247 und *Friedr. Theod. Vischer*, kritische Gänge II, 48 ff. der neuen Folge.

[3]) S. Seite 31 ff. dieser Schrift.

[4]) *G. G. Gervinus*, Shakespeare. 4. Auflage. Leipzig, Engelmann, 1872. Seite 549.

Erörterung, welche man ganz und gar unterschreiben darf, so sehr man sich auch sonst im Gegensatze zu andern Anschauungen des berühmten Shakespeare-Erklärers wissen mag. „Wie die Handlungen bei Shakespeare aus den Verhältnissen bemessen sein wollen", Diess Gervinusens Worte, „so auch ihr Ende nach dem Verhältniss zu den Bestrebungen der Handelnden und nach dem innern Bewusstsein der Fallenden. Hier liegt das offene Geheimniss von Shakespeare's — der marktläufigen Auslegung des Begriffs schnurstracks zuwiderlaufender — Gerechtigkeit. Der Tod freilich trifft im „Lear" die Vielen ohne Unterschied, aber Kordelia stirbt in der Glorie einer verklärten Retterin, Lear in Versöhnung, Gloster lächelnd, Kent mit Freudigkeit, die Anderen liegen in ihren eigenen Schlingen gefangen, ihrer Zwecke beraubt, die weltlichen Seelen der Welt verlustig gegangen, die ihnen Alles war. Wie anders fällt Macbeth durch die Hand eines Helden, den er immer gefürchtet, und Richard unter den Nachstellungen eines Schleichers, den er immer verachtet hatte! Nicht also auf den *Buchstaben des Ausganges kommt es an, sondern auf die Art, wie der Ausgang bestanden wird*, ob die Menschen in den Tod gehen verflucht oder gesegnet, scheiternd an schlechten Zwecken oder gute erreichend, mit edlem Bewusstsein oder mit geschlagenem Gewissen, in himmlischer Verklärung oder in höllischer Verzweiflung. Dann liegen die tragischen Ausgänge nicht auf einer Linie, sondern stufen sich von Richard bis zu Kordelia in der reichsten Mannigfaltigkeit ab. Und die erhabene sittliche Lehre, die in der Handhabung dieser — der ewigen — Gerechtigkeit liegt, ist die, dass der Tod an sich kein Uebel, das Leben an sich kein Segen, das äussere Gedeihen kein Glück ist, sondern dass es nur auf das innere Bewusstsein ankommt; dass der grösste Lohn der Tugend die Tugend selbst, und die grösste Strafe des Lasters das Laster ist." Gervinus hat Das überaus passend und richtig gesagt, dabei indess noch vergessen, dass der Tod von den Auserwählten sogar mit Inbrunst empfangen wird.

Hiebei komme ich auf einen wichtigen Punkt, der noch zu berühren ist. Ich meine den *Selbstmord* in der Tragödie. Der Selbstmord ist nach Schopenhauer verwerflich, wenn

auch die wirklich ächten, moralischen Motive gegen denselben jedenfalls sehr tief liegen und mit dem Senkblei der gewöhnlichen Ethik nicht zu erreichen sind, sondern einer höheren Betrachtungsweise angehören (IV_2, 128). Aber in der Tragödie hat ja doch, zumal dieselbe das denkbar schärfste Widerspiel aller Philisterei darstellt und jedem Alltagstand durch und durch abhold ist, zugleich der höchste ethische Gesichtspunkt zu herrschen? Und doch fällt es Niemandem bei, darin ein Verbrechen zu sehen, dass auf dem Theater, diesem Spiegel des Lebens, fast alle edlen Charaktere, wie Schopenhauer (VI, 331) sagt, durch Selbstmord enden; z. B. Palmira im „Mahomet", Mortimer in „Maria Stuart", Othello, Gräfin Terzky, ja in des Cervantes „tragedia de Numancia" eine ganze Stadt (VI, 695 f.)[1]. Liegt hierin nun kein Widerspruch, dass Schopenhauer einerseits den Selbstmord einer lebensgetreuen Darstellung angemessen findet, während er ihn andererseits, mindestens vom höchsten Standpunkte aus, verwirft, zumal ja der Selbstmörder keineswegs das Leben als solches verneint, sondern bloss mit den Bedingungen unzufrieden ist, unter denen es ihm geworden (II, 471)? Ich glaube, dass dieser Widerspruch *nicht* besteht. Ich halte im Gegentheile dafür, dass beide Aeusserungen Schopenhauer's, falls sie nur in der rechten Art aufgefasst werden, sehr wohl zusammenstimmen. Wenn nämlich auch das Eine *und* das Andere gilt, so erscheint es gleichwohl leicht möglich, dass der erste Fall dem zweiten sich immer mehr und mehr, ja unendlich nähert, dass es demnach Beispiele des Selbstmordes giebt, bei denen das Leben wirklich in keiner Färbung gewollt und also gleichsam aus Herzensgrunde verneint wird. Schopenhauer gesteht (II, 474) selbst zu, dass trotz Dem und Jenem gleichwohl eine Art des Selbstmordes da eintreten kann, wo die gänzliche Verneinung des Willens den höchsten Grad erreicht und der Thäter bloss darum aufhört zu leben, weil er aufhört zu wollen.

Wenn Alles bricht, so bleibt uns nur
Rückkehr zum Urquell der Natur.

So deutet Schopenhauer (VI, 696) ausnahmsweise in Versen.

[1]) S. *Klein*, Geschichte des Dramas IX, 302 ff.

Obgleich nun der Philosoph des Pessimismus letzteren Fall sehr bestimmt fixirt, so wird sich doch so Viel kaum in Abrede stellen lassen, dass zwischen jener Gattung des Selbstmordes, die, als Meisterstück der Maja (II, 472), gierig heiss das Leben in anderer Gestalt will, und jener zweiten, die das Dasein überhaupt aus voller Seele verschmäht, vielerlei Abstufungen möglich sind. Im Hinblicke hierauf erscheint es mithin sogar denkbar, dass der Selbstmord ein mehr oder minder vollkommenes Aequivalent des höchsten Lebenszweckes, der aufrichtigen Daseinsverneinung, bedeutet. Ein wahres Sirenenlied auf die letztere Art des Selbstmordes singt *Philipp Mainländer*[1]). „Wie leicht fällt der Stein auf das Grab des Selbstmörders", also lauten die gemeinten Worte, „wie schwer war dagegen der Kampf des armen Menschen, der sich so gut gebettet hat! Erst warf er aus der Ferne einen ängstlichen Blick auf den Tod und wandte sich entsetzt ab; dann umgieng er ihn zitternd in weiten Kreisen; aber mit jedem Tage wurden sie enger und enger, und zuletzt schlang er die müden Arme um den Hals des Todes und blickte ihm in die Augen: und da war Friede, süsser Friede." Es schlägt in dieser schönen parabolischen Beschreibung allerdings eine von der Schopenhauer'schen abweichende Ansicht bezüglich des Selbstmordes vor; gewiss würde indessen, wo es sich um Beurtheilung der einzelnen Fälle handelte, auch der Philosoph des Pessimismus zur weitestgehenden Milde gestimmt sein, zumal er ja nachdrücklich, wie Niemand seit *David Hume's* berühmtem Essay über den Selbstmord, bestrebt und bemüht ist, Diejenigen, welche die Bürde ihres Erdenwallens als unerträglich abgeworfen haben, vor gedankenlos schwatzender Tadelsucht in Schutz zu nehmen (VI, 64, vgl. VI, 328 ff.). Damit sei denn auch die Berechtigung dafür erbracht, dass Personen der guten Tragödie von jenem unbestreitbarsten, aber auch furchtbarsten Rechte — dem auf das eigene Leben — nicht selten Gebrauch machen.

Gesetzt jedoch endlich, der Selbstmord, wie ihn insbesondere selbst viele ausgezeichnete Trauerspiele vorführen,

---

[1]) Philosophie der Erlösung, Seite 349.

liesse sich auf keine Weise mit dem obersten Ziele des Menschen, an der Erkenntniss sein Heil, am Lichte seine Erlösung (II, 474) zu finden, in Einklang bringen. Stünde Diess auch fest, so kann man ja stets noch darauf hinweisen, dass die Tragödie zwar, gleich der Philosophie, die Bahn, den Weg, auf welchem der Mensch diese Welt abzuschütteln und das bessere Bewusstsein zu gewinnen vermag, direkt oder indirekt, aber klar und deutlich — gleichsam in der Flammenschrift jenes Gesetzbuches, das die ganze reale Welt mit allen ihren Sonnen- und Milchstrassen (II, 487) beherrscht — angeben muss; dass sie aber platterdings nicht beschränkt sein darf in den Mitteln, durch welche sie ihrer so gewaltigen und erhabenen Aufgabe gerecht wird. Und gleichwie — man muss immer wieder daran erinnern — die Tragödie im Ganzen ein Bild dieses unseres Erdenlebens ist, mit seiner Hohlheit und Armseeligkeit, mit der Fülle seines Wehs und der Gränzenlosigkeit seines Leids, aber niemals ohne den Glorienschein oder den Lichtstreifen, der gewissermaassen aus dem Jenseits hervorbricht und die Wolken und Nebel der Trübsal siegreich zertheilt: ebenso bleibt doch zu beachten, dass man den Dichter nicht zwingen darf, seine Personen gleichmässig dahin zu führen, wohin wir Alle gelangen sollen, indem Solches der Wahrheit aus dem Grunde widerstritte. „Viele sind berufen, Wenige auserwählt", heisst es da. Unter Denen, welche sich auf den weltbedeutenden Brettern, wie auf der Bühne des Lebens, durcheinander drängen, erreicht bloss eine kleine Schaar das Ziel, deren Einer dann wohl auch, sei es durch einen Spruch, sei es durch ein Wort aus Dichtermunde zu uns redet und uns einladet, „Dessgleichen zu thun". Dabei habe ich das ebenfalls äusserst belangreiche und erhebliche Moment noch gar nicht in Betracht genommen, dass ja eben jeder Dichter selbst, mag er auch sogar die Mittelmässigkeit überragen, gleichwohl noch keineswegs derart gottbegnadet ist, den Pfad des Heiles in voller Helle zu zeigen, dass vielmehr sogar dem besten Tragiker, *Shakespeare*, Diess nicht allüberall und nicht ausnahmslos gelingt.

Ich muss hier noch einer hieher gehörigen Ansicht gedenken, die einer der neusten *Shakespeareerklärer*, *August*

Greguss[1]), wie es scheint nicht unbeeinflusst von Schopenhauer, vorgebracht hat. Derselbe sagt nämlich auch, dass „Shakespeare's tragische Helden, wenigstens die guten derselben, in Folge der Enttäuschung, die ihnen durch ihr widriges Geschick bereitet wird, eine Art Charakterwandlung erleiden, so dass sie, wenn auch spät, da sie ihren Fehler nicht mehr gut machen können, gleichsam neu geboren würden; woraus wir dann die Ueberzeugung schöpften, dass sie, nochmals in die *gleiche* Situation gebracht, wie früher, nicht eben denselben Fehler begehen würden. Das heisst: Othello würde nicht mehr dem Jago vertrauen, Lear nicht mehr die Kordelia verkennen, Macbeth nicht mehr den König tödten. Diese Einsicht, diese Einkehr bei sich selbst ist zweifellos ein Hauptfaktor jener Beruhigung, mit welcher wir den grässlichen Schluss des tragischen Ereignisses hinnehmen, wie sie denn seit Shakespeare als ein Erforderniss jedes vollkommenen Trauerspieles betrachtet werden muss, indem der Mangel solcher Erkenntniss eben einen disharmonischen Eindruck zurückliesse." So sehr nun *Greguss* mit dem letzten Satze Recht behält, so wenig wird man ihm darin beizupflichten im Stande sein, dass die tragischen Personen, in ähnliche Lage versetzt, wie diejenige war, in der sie strauchelten und schuldig wurden, am Ende der Tragödie anders handeln würden, als bei Beginn derselben. Eine derartige Zauberkraft nämlich besitzt nur jener in jedem Sinne einzige Schlussakt des Lebens, der allein die grosse Gelegenheit bietet, nicht mehr Ich zu sein (III, 528) — der Tod, dessen durch Nichts sonst zu ersetzende ausserordentliche Bedeutung für die Tragödie Greguss somit voll zu erwägen vergessen hat. Ohne „der Krankheit letzten Heilbringer", wie Sophokles[2]) den Tod so schön benennt, blieben doch, selbst *mit* der bei Greguss erwähnten Erkenntniss, die Personen dieselben. *Vorausgesetzt*, dass dann auch die Motive in *gleicher* Weise wiederkehrten, so müssen dabei auch gleiche Thaten herauskommen, oder es besteht doch, menschlich geredet, kein zuversichtlicher Verlass, dass Dem nicht so

[1]) Budapesti szemle von 1879, Seite 255 f.

[2]) Philoct. in Troi. fragm. 626 ed. Dind. mai.

geschehe. In diesem Sinne sagt Schopenhauer (III, 563): Zu einem glückseeligen Zustande des Menschen wäre keineswegs hinreichend, dass man ihn in eine „bessere Welt" versetzte, sondern auch noch erfordert, dass mit ihm selbst eine Grundveränderung vorgienge, also dass er nicht mehr wäre, was er ist, und dagegen würde, was er nicht ist, wozu demnach nöthig erscheint, dass sich ihm gleichsam das Herz im Leibe umdrehte (IV_2, 254)[1]). Dazu aber muss er zuvörderst aufhören zu sein, was er ist: dieses Erforderniss erfüllt vorläufig der Tod, dessen moralische Nothwendigkeit sich von letzterem Gesichtspunkte aus absehen lässt. In eine andere Welt versetzt werden und sein ganzes Wesen verändern, — ist im Grunde Eins und Dasselbe.

Die lebendige Erkenntniss des Begriffes der ewigen Gerechtigkeit, wie sich derselbe bei Schopenhauer entwickelt findet, muss, nach der Meinung desselben Philosophen, da sie gänzliche Erhebung über die Individualität erfordert, der grossen Mehrzahl der Menschen stets unzugänglich bleiben (II, 419). Ebenso wird denn auch das volle Verständniss der Formel des „tragischen Monismus", welcher gleichsam als Wagebalken das malum culpae mit dem malum poenae unzertrennlich verbindet — zumal diese Formel Nichts ist, als eine Uebertragung von dem allgemeineren Gebiete der Ethik auf das besondere der Aesthetik — immerhin ohne grosse Schwierigkeit nicht zu ermöglichen sein. Auch weiss das Gesetz des „tragischen Monismus", welches die mannigfaltigen, an die Lehre vom Charakter sich anschliessenden Fragen in den Bereich seiner Betrachtung zieht, keineswegs überall und in jedem Falle einen durchweg befriedigenden Bescheid zu geben. Sagt ja Schopenhauer selbst (III, 679), er habe sich nie vermessen, eine Philosophie aufzustellen, die keine Fragen mehr übrig liesse. In diesem Sinne ist Philosophie wirklich unmöglich: sie wäre Allwissenheitslehre. Aber est quadam prodire tenus, si non datur ultra: es giebt eine Grenze, bis zu welcher das Nachdenken vordringen und *so weit* die Nacht unseres Daseins erhellen kann, wenngleich der Horizont stets dunkel bleibt. Diese Grenze erreicht Schopen-

[1]) Vgl. Seite 114 dieser Schrift.

hauer's Lehre, wie auch in diesen Blättern bereits des Oefteren gezeigt wurde, im Willen zum Leben, der, auf seine eigene Erscheinung, sich bejaht oder verneint. Darüber aber noch hinausgehen wollen, ist, in Schopenhauer's Augen, wie über die Atmosphäre hinausfliegen wollen. Man muss dabei stehen bleiben, wenngleich aus gelösten Problemen neue hervorgehen. Meine Lehre lässt, so erklärt Schopenhauer ein andermal (III, 206) in etwas gehobenerem Tone, Uebereinstimmung und Zusammenhang in dem kontrastirenden Gewirre der Erscheinungen dieser Welt erblicken und löst die unzähligen Widersprüche, welche dasselbe, von jedem andern Standpunkte aus gesehen, darbietet: sie gleicht daher insoferne einem Rechenexempel, welches aufgeht, wiewohl keineswegs in dem Sinne, dass *sie keine Probleme zu lösen übrig, keine mögliche Frage unbeantwortet liesse.*

V.

Die Komposition der Tragödie. — Die Schwierigkeit des Ausganges. — Die dramatischen „Einheiten".

Was die *Komposition des Trauerspieles* betrifft, so vermisst man zunächst bei Schopenhauer eine genaue Definition dieses für die Theorie wie für die Praxis gleich maassgebenden Begriffes. Auch gewinnt es daselbst den deutlichen Anschein, dass die Aesthetik der Tragödie für den Philosophen des Pessimismus weit mehr als Theildisciplin seines in sich fertigen Systems Werth besass, denn als eine Art Technik, zu deren Ausarbeitung ihm vielleicht sogar die Kenntniss des Details würde gemangelt haben (vgl. VI, 520). Welche Wichtigkeit übrigens der Komposition des Dramas in verschiedener Richtung beizumessen sei, Diess hat *Fr. Th. Vischer*[1]) am besten dargelegt. Hier die eigenen Worte des grossen Aesthetikers. „In keinem Kunstwerke hat die Komposition so hohe Bedeutung, wie im dramatischen. Die *Zeit*

[1]) Aesthetik III, 1394—1395.

und den *Raum*, in die sie ihre Handlung setzt, idealisirt sie im Sinne der Zusammenziehung und des gemässigt freien Wechsels. Die Handlung selbst beherrscht durch strenge *Einheit* die ihr untergeordnete, sparsame Vielheit von einzelnen Handlungen, worin die Episode nur die beschränkteste Geltung hat, und theilt, wie das Epos, ihre Gruppen vor Allem in Hintergrund und Vordergrund. Sie bewegt sich wesentlich in wirksamen *Kontrasten*, schreitet in straff bindender *Motivirung* fort, wirft die retardirenden Momente im Wachsen und Anschwellen des herrschenden Pathos und hinter ihm der Schicksalsmacht mit beschleunigtem Gang und kurzen Ruhepunkten nieder und gliedert ihren *Rhythmus* in *Schürzung*, *Verwicklung*, *Lösung* des *Knotens* oder *Katastrophe:* eine Dreiheit, die sie mit der epischen Komposition theilt, die sich aber hier in bestimmte Einschnitte, Akte genannt, zerlegt, welche sich naturgemäss zur Fünfzahl erweitern und wieder in einzelne Auftritte zerfallen."

Wenn man nun glaubte, bei Schopenhauer ähnliche gleichsam das innerste Geäder und Getriebe des tragischen Kunstbaues aufdeckende Winke zu finden, wie der auf die angeführten Worte *Vischer's* folgende Paragraph ist, welcher, in gedrängter Kürze ein ganzes organon dramaticum enthält, so würde man sich täuschen. Vor Allem war sich ja der Philosoph des Pessimismus allzusehr der Höhe seiner Mission bewusst, sowie er auch von der Art seines Wissens überhaupt viel zu selbstbewusst dachte, um derlei „Mikrologien" mehr, als bloss beiläufige, gelegentliche Aufmerksamkeit zu schenken (VI, 51. 520). Um so weniger versäumt Schopenhauer, das ihm wesentlich Scheinende mit vollstem Nachdrucke anzugeben. An der Spitze einer ziemlich umfassenden und sehr inhaltsreichen Bemerkung (II, 300 f.) weist Schopenhauer darauf hin, dass Darstellung eines grossen Unglückes dem Trauerspiele allein wesentlich ist. Im Grunde nicht anders, als die übrigen Künste, hält es somit dem Frager ein anschauliches Bild vor und sagt: „Sieh hier, Das ist das Leben!" (III, 463 f.). *Die vielen und verschiedenen Wege aber, auf welchen jenes Bild vom tragischen Dichter entrollt wird, lassen sich nach Schopenhauer unter drei Artbegriffe bringen.* Es giebt somit, wenn Schopenhauer Recht hat, insbesondere *drei* Kompositions-

weisen. Jenes Unglück kann nämlich *erstens* geschehen durch ausserordentliche, an die äussersten Grenzen der Möglichkeit streifende Bosheit eines Charakters, welcher der Urheber des Unglücks wird, — eine Bosheit, bei der die Grösse der Entrüstung des unbetheiligten Zeugen den höchsten Grad erreicht (II, 423—424), indem er die Bosheit verabscheut als etwas Empörendes und Himmelschreiendes, als eine Unthat, ein ἄγος, bei welchem gleichsam die Götter ihr Antlitz verhüllen (IV_2, 220), — eine Bosheit ferner, die einer That den Stempel der tiefsten moralischen Verworfenheit aufdrückt (IV_2, 233) und mit förmlicher Negation des Ewigen, mit gänzlicher Verleugnung und Vernichtung desselben in uns gleichbedeutend ist, so dass beim blossen Gedanken an solchen verzweifelten Zustand Jeder schaudert (N, 132). Hieher gehört beispielsweise Kreon in der „Antigone", die „Phädra" des Euripides, der ganze, weitverbreitete [1]) Medeatypus mit seinen zahlreichen Spielarten, Jago im „Othello", Shylok im „Kaufmann von Venedig", König Johann, der durch sein „Wirken dämonisch anmuthende" [2]), „fleischgewordene Teufel" [3]) Richard III., das gekrönte Mörderpaar Macbeth und Shakespeare's „morddurchleuchtete, wie Blutrubine funkelnde Gewaltkönige" [4]) überhaupt, der Bastard Edmund im „König Lear" — die „Selbstsucht in höchster Potenz" [5]) —, die „goldene Schlange" Goneril und ihre Schwester Regan mit dem „Wolfsgesicht", der gleichsam als Darwin'sches Ursprungs-Memento zurückgebliebene Gorilla Kaliban [6]) — diese Personifikation des gemeinen Haufens —, sodann Marinelli, Franz Moor, Sekretär Wurm, u. s. w., u. s. w.

---

[1]) S. Pessimistenbrevier. Seite 26 und *Julius Bahnsen*, Mosaiken und Silhouetten. Leipzig, Wigand, 1877. Seite 184 ff.

[2]) Goethe's Gespräche mit Eckermann II, 298.

[3]) S. *Kuno Fischer*, Shakespeare's Charakterentwicklung Richard's III. Heidelberg, Bassermann, 1868.

[4]) *Klein*, Gesch. des Dramas VIII_1, 611.

[5]) S. *Bodenstedt's* Einleitung zur Herwegh'schen Shakespeare-Uebersetzung Seite XII. Leipzig, Brockhaus, 1869 (im zwanzigsten Bändchen der Sammlung).

[6]) *Klein*, Gesch. des Dramas XIII, 492.

... ... non, mihi si linguae centum sint oraque centum,
ferrea vox, omnes scelerum comprendere formas
..... possim [1]).

Eine besondere Würdigung lässt *Vincenz Knauer*, an mehreren Stellen seines bereits erwähnten Werkes [2]), dem Haushofmeister Oswald im „Lear" angedeihen, denn eben Oswald, diese ächte Bedientenseele, und nicht Richard III. oder Jago oder Edmund oder Shylok erscheint *Knauern* als der verworfenste, boshafteste Schurke Shakespeare's. „Kriechend, aalglatt und kalt, wie die Viper, saugt dieses zweibeinige Reptil die Dünste alle, die sich aus Moder und Fäulniss entwickeln, in sich, um sie in tödtliches Gift zu wandeln und Feind und Freund gelegentlich mit starkem, hinterlistigem Biss zu morden. Es kann darum Oswald gewissermaassen als die Kollektiveinheit all jener moralischen Verheerungen betrachtet werden, die Despotengeist und Sklavensinn in der Menschenwelt anzurichten vermögen." Auch die weitere Ausführung dieser so gelungenen Charakteristik ist höchst lesenswerth. Noch höheres Interesse aber beansprucht an dieser Stelle jene Species der Verruchtheit, welche Schopenhauer für das Extrem derselben und gleichsam ihren Chimborasso ansieht. Wenn nämlich ein Mensch von überaus heftigem Willensdrange erfüllt ist, mit brennender Gier Alles zusammenfassen möchte, um den Durst des Egoismus zu kühlen, und dabei, wie es nothwendig ist, erfahren muss, dass alle Befriedigung nur scheinbar ist, das Erlangte nie leistet, was das Begehrte versprach, nämlich endlose Stillung des grimmen Willensdranges; sondern durch die Erfüllung der Wunsch nur seine Gestalt ändert und jetzt unter einer andern quält, ja endlich, wenn sie alle erschöpft sind, der Willensdrang selbst, *auch ohne erkanntes Motiv*, bleibt und sich als Gefühl der entsetzlichsten Oede und Leere mit heilloser Qual kundgiebt: wenn aus diesem Allen, was, bei den gewöhnlichen Graden des Wollens, nur in geringerem

---

[1]) *Vergil.* Aen. VI, 625 ff. Vgl. noch im Allgemeinen: *Friedr. Theod. Vischer*, Aesthetik I, 260 ff. und III, 1420 und *Karl Rosenkranz*, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg, Bornträger, 1853. Seite 361 ff. und Anm. 80—83.

[2]) William Shakespeare, der Philosoph der sittlichen Weltordnung Seite 160 und besonders 224 ff.

Maasse empfunden, auch nur den gewöhnlichen Grad trüber Stimmung hervorbringt, bei Jenem, der die bis zur ausgezeichneten Bosheit gehende Erscheinung des Willens ist, nothwendig eine übermässige, innere Pein, ewige Unruhe, unheilbarer Schmerz erwächst: so sucht er nun indirekt die Linderung, deren er direkt nicht fähig ist, sucht nämlich durch den Anblick des fremden Leidens, welches er zugleich als eine Aeusserung seiner Macht erkennt, das eigene zu mildern. Fremdes Leiden wird ihm jetzt Zweck an sich, ist ihm ein Anblick, an dem er sich weidet: und so entsteht die Erscheinung der eigentlichen Grausamkeit, des Blutdurstes, welche die Geschichte so oft sehen lässt, in den Neronen und Domitianen, in den afrikanischen Deis, im Robespierre u. s. w. (II, 430, vgl. IV_2, 253). Aehnlich hat sich der grosse Seelenanatom der Römer, *Tacitus*, geäussert, welcher uns vorerst von Messalina erzählt, dass sie, die Gemahlin des Kaisers Klaudius, obgleich sie den Ehebruch in der schamlosesten Weise öffentlich betrieb, trotzdem noch eine brennende Gier danach zeigte, sich förmlich zu vermählen, und welcher sodann einen Satz aufstellt, der eine Herzenskunde von buchstäblich erschreckender Tiefe verräth. Messalina, so heisst es an der betreffenden Stelle[1]), nomen ..... matrimonii concupivit ob *magnitudinem infamiae, cuius apud prodigos novissima voluptas est.* Der Kitzel an dem Ungeheuerlichen des Frevels bildet somit gewissermaassen das Amen in der Litanei der Genüsse. *Adolf Wilbrandt*[2]), der Dichter der „Arria und Messalina", hat diesen durch den philosophischen Geschichtsschreiber so scharf angedeuteten Zug, meines Erachtens, sinnig aufgegriffen und glücklich verwerthet. Auch *seine* Messalina setzt die Genüsse zu oberst in all' ihrem Thun und erkennt Nichts auf Erden Werth zu, als „unserer Lieb', unserer Lust". Ihr „heisses Blut träumt voreilig schon von Lust und Liebeswuth, von Männern, Kaisern, goldnen Lastern." Dabei ermangelt sie keineswegs der Selbsterkenntniss und hält sich nicht für tugendhaft, sondern für „heiss, üppig, grausam, wetterwendisch, für Eine, die

[1]) Tac. Ann. XI, 26.

[2]) S. Arria und Messalina, Trauerspiel in fünf Aufzügen von *Wilbrandt*. Wien, Rosner, 1874. S. Seite 66, 26, 28, 65 und 112 daselbst.

Götter und Menschen auslacht, doch Liebe haben will, Lieb' und Glück, — ein *Glück, das sie beglückt.*" Dabei versteigt sie sich bis zur Fessellosigkeit satanischer Empfindungen, indem sie die braune Meroe, ihre Sklavin, bloss weil dieselbe von Markus, Messalina's Geliebtem, zu warm geküsst worden war, Gift trinken lässt, und betheuert nachher ihrem Markus, dass Keine leben soll, an die er zärtlich denkt. Als aber Markus todt ist, fasst sie ihr ganzes, entsetzliches Glaubensbekenntniss in die an Silius, einen anderen Günstling, gerichteten Worte zusammen:

Mir ist wohl; ich lache.
Den Kelch des Lebens setz' ich an die Lippen
Und trink' ihn aus — mit Dir! Was Menschen je
Genossen, hatt' auch ich; verbraucht ist Alles;
Nur Eins noch kitzelt mich! Wir Beide spielten
Wie Kinder mit verbotenem Gelüst
Und wagten's nicht. Ich lache heut, und wag's!.....

Und gleichfalls sieht man an dem Verhalten der Wilbrandt'schen Messalina, namentlich der Arria gegenüber, wie die Bosheit, welche durch die Heftigkeit ihres Wollens beständige, verzehrende innere Qual leidet, zuletzt, wenn alle Objekte des Wollens erschöpft sind, den grimmigen Durst des Eigenwillens am Anblick fremder Pein zu kühlen sucht (II, 461).

Ein noch furchtbareres Beispiel hiezu liefert Shakespeare, dessen scheusslicher Mohr Aaron im „Titus Andronikus" uns den augenscheinlichsten Typus des *Kannibalismus*, des grössten Widerspruches des Willens gegen sich selbst (II, 395), darstellt. Aaron ist ein solcher Auswurf und Abschaum von Bosheit und Niedertracht, dass man, im Namen der Menschlichkeit, gern glauben möchte, es handle sich hier um eine blosse Fiktion des Dichters, wenn nicht leider Schopenhauer aus der Wirklichkeit den Gegenbeweis erbracht hätte (IV_2, 88—89). Als Aaron gefragt wird, ob ihm denn seine Frevelthaten auch leid thäten, antwortet er, wie folgt:

Ja, dass ich nicht noch tausend mehr verübt.
Noch jetzt fluch' ich dem Tag,.....
An dem ich nicht besonders Böses that,
Wie Mord — wo nicht, doch einen Mordplan spann

Nothzucht verübte, oder doch ersann,
Unschuldige verklagt' und Meineid schwur,
Todfeindschaft zwischen Freunden stiftete,
Der armen Leute Vieh die Hälse brach,
In Scheun' und Schober Feuer warf bei Nacht
Und dann dem Herrn rieth: „Lösch mit Thränen sie!"
Oft scharrt' ich todte Leichen aus dem Grab,
Stellte sie auf vor lieber Freunde Thür,
Recht, wenn ihr Gram schon fast vergessen war,
Und wie in Rinde schnitt' in ihre Haut
Mit röm'schen Lettern ich die Worte ein:
„Nicht sterben lasst den Gram, bin ich gleich todt."
Ho! Tausend grasse Ding' hab ich gethan,
So leicht, als schlüg' ich eine Fliege todt.
Und *Nichts thut mir so recht von Herzen leid,*
Als Diess: dass ich nicht noch zehntausend thun kann. (V. Akt. Sc. 1).

Da schon das Urtheil über ihn gefällt ist, schäumt er noch:

Soll stumm der Ingrimm, sprachlos sein die Wuth?
Ich bin kein Kind, nein! will mit feigem Flehn
Das Böse nicht bereun, das ich verübt.
Zehntausend schlimm're Ding', als je ich that,
Begieng' ich gern, hätt' ich die Macht dazu.
That ich im Leben je ein gutes Werk,
Bereu' ich es aus tiefstem Herzensgrund. (V. Akt, Sc. 3.)

Wenn Schopenhauer erstlich die menschliche Bosheit da, wo sie kein Maass und keine Rücksicht kennt, als die Quelle des durch die Tragödie heraufbeschworenen Leides ansieht, so behauptet er ferner, das erwähnte grosse Unglück könne *zweitens* geschehen durch blindes Schicksal, d. i. Zufall und Irrthum: von dieser Art ist nach Schopenhauer ein *wahres Muster* der *„König Oedipus"* des *Sophokles,* dem ja gleichfalls schon der Stagirite die erste Stelle unter den tragischen Dichtungen seiner Zeit anzuweisen häufig genug Gelegenheit nimmt[1]), während selbst ein Gelehrter, der sich die Aufgabe stellt, die Schwächen dieser Tragödie aufzuspüren[2]), schliesslich zugestehen muss, dass sich der Genius des griechischen Dichters in keinem Drama zu höherem Glanze

[1]) S. *F. Susemihl* zu s. Uebersetzung der Aristotelischen Poetik. Zweite Aufl. Leipzig, Engelmann, 1874. Seite 248.

[2]) S. *von Heinemann* im Programm des *Braunschweiger* Obergymnasiums a. d. J. 1858. Seite 32.

erhebt, als im „König Oedipus“. Nebstdem gehören, wie Schopenhauer meint, die „Trachinierinnen“ und überhaupt die meisten Tragödien der Alten hieher, während unter den Neueren Beispiele sind: „Romeo und Julie“, „Tankred“ von Voltaire, „die Braut von Messina“. Indem ich bezüglich des ganzen Themas von der *Schicksalstragödie* auf das hierüber bereits Auseinandergesetzte verweise, vermag ich gleichwohl mein Erstaunen nicht zu unterdrücken, dass Schopenhauer dieser Art der Behandlung des tragischen Stoffes eben in diesem Zusammenhange gerecht zu werden sucht. Er handelt hiebei gewiss mehr im Sinne ästhetischen Herkommens, als in Uebereinstimmung mit seiner eigenen, vielfach vorgebrachten und ihren Grundzügen nach oben zusammengefassten Ueberzeugung. Da lobe ich mir den alten Aristoteles, der, wie er überhaupt alle die vieldeutigen Aussprüche, „welche vom Inbegriff des Unbegriffenen stammeln“, in seinem Goldbüchlein über die Poetik geflissentlich meidet, gar den *Schicksalsbegriff*, als solchen, mit keiner Sylbe in die Feder nimmt, so wenig er uns auch bezüglich des Thatsächlichen der Frage selbst irgend im Zweifel lässt. Bernays [1]), der Diess mit gewohntem Scharfsinn des Näheren ausführt, macht ausserdem geltend, wie die nur auf die allereinfachsten und in sich klaren Begriffe gegründeten Regeln der Poetik für manchen, an den Specereien der modernen Spekulationssprache geschulten Leser einen faden Geschmack bekommen; wie jedoch Derjenige, welcher sich den Sinn für die züchtige Einfalt der alten Denker erhalten hat, bald merken wird, dass alle diese empirischen Winke unter stiller Voraussetzung eines „höhern Grundes“ entworfen sind, während man *das immerwährende, schellenlaute Anschlagen an jenen höheren Grund, den die neuere Aesthetik betreibe, ihr schwerlich als einen Vorzug wird anrechnen dürfen.* Ich glaube dagegen, dass eine richtige Würdigung des *tragischen Monismus*, wie derselbe von Schopenhauer so tief und wahr erschaut und dargestellt worden, den von Bernays wider die neue Aesthetik geäusserten Tadel am zuverlässigsten zu ent-

[1]) Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. Seite 182—184.

kräften vermag und zudem gleichwohl eine nähere Diskussion über das Schicksal geradezu überflüssig macht. Was indessen die *Alten* betrifft, so durchdringt allerdings namentlich die Sophokleischen Tragödien ein unleugbarer fatalistischer Zug, auf welchen beispielsweise *J. L. Klein*[1]), in dem Abschnitte über Sophokles, immer wieder zurückkommt.

Eine eigenthümliche Verquickung des Wahren und Falschen findet sich für diese ganze Frage bei *Gruppe*, der übrigens zutreffend bemerkt[2]), dass Sophokles die finsterste Seite des Schicksals, den wahren Abgrund seiner Kunst zeigt, indem der irrende Mensch, selbst wider Wissen und Willen, in Verbrechen und Schuld hineingezogen wird, und wie das Schicksal verwirrend in das Getriebe des freien Willens eingreift, so dass der Mensch nicht wirklich Herr seines Willens, seines Entschlusses und seiner That ist, wofür er doch einstehen muss, indem mindestens die Illusion selbstbegangener Schuld auf ihn zurückfällt, und dass der Dichter gerade diese schmerzliche Unklarheit zu pflegen sucht[3]). Ja, es kann wohl schwer geleugnet werden, dass Sophokles in dem angedeuteten Betrachte sogar einen Rückschritt zu dem bereits überwundenen alten Standpunkte gemacht habe[4]). Und darf man auch vielleicht noch von den „Trachinierinnen" zugeben, dass sie eine Mittelstellung einnehmen zwischen *Charakter-* und *Schicksalsstück*[5]): so wird man doch in diesem Punkte Aeschylos höher stellen müssen, als Sophokles[6]). „Dieser Aeschylos", fragt *Klein*[7]), „sollte sich mit dem blindgeborenen, hirnlosen Schicksalswesen zu schaffen machen, das in die Märchenwelt hineintappt wie jenes Ungethüm, der Ogre, dem das Märchen Augen von löchervollen Waschschwämmen zuschreibt, und der gerade so in seiner Höhle

[1]) Gesch. des Dramas I, 305 ff.

[2]) Ariadne, Seite 718 und 256.

[3]) Vgl. auch *J. H. Schlegel*, die tragische Ironie bei Sophokles. Tauberbischofsheim, Lang, 1874.

[4]) *Gustav Dronke*, die religiösen und sittlichen Vorstellungen des Aeschylos und Sophokles, Seite 60.

[5]) *A. Passow*, Sophokleische Studien, Seite 80.

[6]) Vgl. noch *J. Hemmerling* im Programm des Marzellengymnasiums zu Köln a. d. J. 1869. Seite 14 f.

[7]) *Klein*, Geschichte des Dramas I, 194 f.

herumtatscht mit greifenden Händen, wenn er an Menschenfleisch riecht, wie das Schicksal in der modernen Schicksalstragödie verfehlten Schlages, wo noch dazu Nichts von Menschenfleisch zu spüren! Gegen solches After-Schicksal verwahrt sich Aeschylos nicht allein durch seine Geistesrichtung und den Charakter seiner Tragik: er protestirt auch dagegen mit klaren Worten laut und feierlich" [1]). Was endlich die von Schopenhauer aus der neueren Zeit angezogenen Beispiele betrifft, so finde ich, dass gerade Shakespeare's „Romeo und Julie" uns fortreisst zu der Einsicht von dem geheimnissvollen, aber unzerstörbaren Zusammenhange zwischen menschlichem Handeln und menschlichem Leiden. Auf gleicher Stufe mit den Tragödien des Alterthums steht demnach diess Trauerspiel, welches „die Liebe selbst diktirt hat" [2]) keinesfalls.

Jenes dem Trauerspiel wesentliche Unglück kam endlich *drittens* nach Schopenhauer herbeigeführt werden durch die blosse Stellung der Personen gegen einander, durch die *Verhältnisse*, so dass es weder eines ungeheuern Irrthums, noch auch eines die Grenzen der Menschheit im Bösen erreichenden Charakters bedarf, sondern *Charaktere, wie sie in moralischer Hinsicht gewöhnlich sind, unter Umständen, wie sie häufig eintreten, sind so gegen einander gestellt, dass ihre Lage sie zwingt, sich gegenseitig, wissend und sehend, das grösste Unheil zu bereiten, ohne dass dabei das Unglück auf irgend einer Seite ganz allein sei* [3]). Diese dritte Art scheint Schopenhauern weit vorzüglicher, als die beiden andern, zu sein: denn sie zeigt uns das grösste Unglück nicht als eine Ausnahme, nicht als etwas durch seltene Umstände und monstrose Charaktere Herbeigeführtes, sondern *als etwas aus dem Thun und den Charakteren der Menschen leicht und von selbst, fast als wesentlich Hervorgehendes und führt es eben dadurch furchtbar nahe an uns heran;* da ja, wie auch *Gruppe* [4]) schön sagt,

---

[1]) Vgl. *Gustav Dronke*, die religiösen und sittlichen Vorstellungen des Aeschylos und Sophokles, Seite 43.

[2]) *Vischer*, Aesthetik II, 172.

[3]) „Gewisse Menschen scheinen längst, ehe sie sich gesehen, einander zu dämonischen Gewalten bestimmt zu sein." Pessimisten-Brevier, Seite 330.

[4]) *Gruppe*, Ariadne, Seite 674.

„*das Tragische wächst, je mehr der Schlag aus der Nähe fällt.*“ Und wenn wir in den beiden andern Arten das ungeheure Schicksal und die entsetzliche Bosheit als schreckliche, aber nur aus grosser Ferne uns drohende Mächte erblicken, so zeigt uns die letzte Gattung jene Glück und Leben zerstörenden Mächte so, dass auch zu uns ihnen der Weg jeden Augenblick offen steht, und das grösste Leid herbeigeführt durch Verflechtungen, deren Wesentliches auch unser Schicksal annehmen könnte, und durch Handlungen, die auch wir vielleicht zu begehen fähig wären und also nicht über Unrecht klagen dürften. Dann aber fühlen wir schaudernd uns schon mitten in der Hölle (vgl. III, 663)[1]).

So bestechend klar und deutlich die dritte Art der Komposition des Trauerspieles von Schopenhauer dargestellt ist, muss man sich nichtsdestoweniger über die Tripartirung selbst höchlich verwundern und noch mehr darüber, der Letzteren bei dem Philosophen des Pessimismus zu begegnen. Denn, angenommen auch, dieselbe besitze an sich Geltung und Richtigkeit: so wird man sich doch gegen die Gleichwerthigkeit der Glieder der Eintheilung möglichst sträuben müssen. Zum Mindesten dieser Vorwurf lässt sich gegen Schopenhauer, im Zusammenhalte mit Alledem, was er sonst Einschlägiges vorbringt, hierselbst schwer unterdrücken. Denn Schopenhauer betont es doch mit schonungsloser Energie, dass der Charakter des Menschen überhaupt an der Unsal dieses Daseins Schuld trage, und dass wir somit, gewissermassen bis auf das Itüpfchen ausgerechnet, gerade dasjenige Leben und Schicksal haben, welches wir verdienen. An diesem Satze, der den Grundpfeiler bildet für das Verständniss der Tragödie, der die tragische Handlung einerseits und den Charakter andererseits aus dem Banne des *Dualismus* befreit und sie zu einer nur mehr begrifflich, nicht aber thatsächlich theilbaren Einheit verbindet, muss auch bei der Frage nach der tragischen Komposition zäh festgehalten werden, soll anders das endlich entdeckte Geheimniss des künstlerischen Schaffens der Tragödie nicht bloss einseitige Förderung bringen.

---

[1]) Vgl. *Lessing* VII, 157 der Lachmann-Maltzahn'schen Ausgabe.

Den Beweis dafür, dass der Charakter des Menschen und das blindkapriciöse *Schicksal* — diess „Missgeschöpf verirrter Romantik“ [1]) — keineswegs in *gleicher* Weise für Faktoren der tragischen Komposition gelten dürfen, sehe ich zuvörderst schon aus der betreffenden Hauptstelle Schopenhauer's (II, 300—301) selbst erbracht, insoferne er die dritte Behandlungsart den beiden andern deutlich und unverkennbar vorzieht. Aber er musste Diess gleichzeitig mit dem Hinweise thun, dass seine eigene Eintheilung etwa ein blosses Zugeständniss an bereits zum Kanon erstarrte ästhetische Regeln sei, und hienach das rohe, finstere Fatum und der Charakter, Schopenhauer's eigenster Ueberzeugung zufolge, unmöglich in dieselbe Kategorie gestellt werden dürfen. Auf diesen Wesensunterschied musste Schopenhauer demnach gewissermaassen den Finger legen; wie er ja ein andermal (V, 505) halb scherzend sagt: Was die Menschen das Schicksal nennen, sind meistens nur ihre eigenen dummen Streiche. Auch hat ja der Dramendichter lediglich die Begebenheiten zu beherrschen, welche das wahre Loos des Individuums bedeuten und ausmachen: Zufall indess und Irrthum, wie sie sich in der Schicksalstragödie plump vordrängen, um den regelmässigen kausalen Lauf der Dinge zu hemmen und zu stören, sind blosse Werkzeuge einer unsichtbaren Macht. Letztere aber darf in das Gewebe und Gefüge des Trauerspieles allerdings hereinragen, namentlich da, wo der irdische Lauf der Personen vollendet erscheint, indess schlechterdings nicht unmittelbar die Fäden in der Hand halten, zumal diese Fäden gerade durch das Drama, klar wie nirgend, als in der Brust des Handelnden zusammenlaufend dargelegt und nachgewiesen werden sollen (V, 224, vgl. II, 36. V, 235 und 250). Nebstdem ist ja, nach Schopenhauer's Worten (III, 219), unser Wollen die einzige Gelegenheit, irgend einen sich äusserlich darstellenden Vorgang zugleich aus seinem Innern zu verstehen, mithin das einzige uns *unmittelbar* Bekannte und nicht, wie alles Uebrige, bloss in der Vorstellung Gegebene. Hier also liegt das Datum, welches allein tauglich ist, der Schlüssel zu allem Andern zu werden, oder die enge Pforte zur Wahrheit. Demzufolge müssen wir die Natur ver-

[1]) Bernays, a. a. O., Seite 182.

stehen lernen aus uns selbst, nicht umgekehrt uns selbst aus der Natur. Denselben Weg hat selbstverständlich auch der tragische Dichter zu gehen. Ein weiterer Umstand, der es verbieten muss, dass die Komposition der Schicksals- und der Charaktertragödie auf *eine* Linie gestellt werde, ist in der folgenden bekannten und wohl von Jedermann erlebten Thatsache zu suchen. Alles Leiden, welches vom Zufall oder der Fatumstücke — oder wie die dunklen Mächte sonst heissen mögen, in deren Dienstbarkeit der nicht begriffene und erschaute Zusammenhang des Alls[1]) steht, — über die Menschen verhängt wird, bringt in der Regel keine so bittere und schmerzliche, auch keine so tragische Empfindung hervor, wie das uns etwa durch fremde Willkür verursachte Ungemach und Unglück, welches demnach jenen dort vermissten Kausalnexus mit grösserer oder geringerer Klarheit durchblicken lässt (VI, 624. vgl. II, 372 und 430).

Wenn Schopenhauer weiterhin *übermässige Schlechtigkeit* als besondere Triebfeder der leidvollen That, des Aristotelischen „πάθος", aufstellt und demgemäss eine eigene Abzweigung der tragischen Komposition annimmt, so spricht dagegen laut und vernehmlich das Verdammungsurtheil, welches der Philosoph des Pessimismus wider das Menschengeschlecht überhaupt schleudert. Die Wahrheit ist, so klagt er (III, 663) an, wir sollen elend sein, und sind's. Dabei ist die Hauptquelle der ernstlichsten Uebel der Mensch selbst: homo homini lupus. Die Menschen sind Schopenhauern (V, 159) ein der Mehrzahl nach grenzenlos egoistisches, ungerechtes, unbilliges, unredliches, neidisches, boshaftes und dabei sehr beschränktes und querköpfiges Geschlecht, Wassersuppen mit etwas Arsenik (M, 245), und die Maxime der Ungerechtigkeit, das Regieren der Gewalt statt des Rechts ist eigentlich das wirklich und faktisch in der Natur herrschende Gesetz, nicht etwa bloss in der Thierwelt, sondern auch in der Menschenwelt (IV_2, 159). Und, sowie die Regel überall auf der Welt das Geschmeiss ist (VI, 538), sowie niederträchtiger Eigennutz, grenzenlose Geldgier, wohlversteckte Gaunerei, dazu giftiger Neid und teuflische Schadenfreude

[1]) Vgl. *L. v. Hellenbach*, der Individualismus im Lichte der Biologie und Philosophie. Wien, Braumüller, 1878. Seite 213

so allgemein herrschen, dass die kleinste Ausnahme davon Bewunderung erregt (III, 735): so wird uns andererseits der beste, ja edelste Charakter durch Züge von Schlechtigkeit überraschen, gleichsam, um seine Verwandtschaft mit dem Menschengeschlechte, unter welchem jeder Grad von Nichtswürdigkeit, ja Grausamkeit vorkommt, anzuerkennen (VI, 225). In jedem, auch dem besten Menschen, steigen auf äussern Anlass, erregten Affekt oder aus innerer Verstimmung unreine, niedrige, boshafte Gedanken und Wünsche auf, welche zeigen, was der *Mensch überhaupt* — nicht aber, was *er, der sie denkt* — zu thun fähig wäre (IV_2, 169). Ja, die Gehässigkeit unserer Natur würde vielleicht Jeden einmal zum Mörder machen, wenn ihr nicht eine gehörige Dosis Furcht beigegeben wäre, um sie in Schranken zu halten (VI, 230). Die Wilden fressen einander und die Zahmen betrügen einander, und Das nennt man den Lauf der Welt (V, 484). Endlich ist der Mensch sogar das einzige Thier, welches Andern Schmerz verursacht, ohne weiteren Zweck, als eben diesen (VI, 229). Kurz eine Welt, welche die Erscheinung eines ungleich heftigeren Willens zum Leben wäre, als die gegenwärtige, würde um so viel grössere Leiden aufweisen: sie wäre also eine Hölle (II, 468). Oder vielmehr: *Dante's* Hölle ist doch eine recht ordentliche Hölle geworden. Und woher anders hat Dante den Stoff dazu genommen, als aus dieser, unserer wirklichen Welt (II, 383)? Ja, ja: die Welt erscheint dem Philosophen des Pessimismus eben schon als die Hölle, und die Menschen sind einerseits die gequälten Seelen, andererseits die Teufel (VI, 322. 395. 398). Wenn ein Gott diese Welt gemacht hat, so möchte Schopenhauer nicht der Gott sein: ihr Jammer würde ihm das Herz zerreissen (N, 441). Schopenhauern ist es daher klar, dass es ungleich wahrer ist zu sagen: der Teufel hat die Welt geschaffen, als Gott hat die Welt geschaffen; ebenfalls wahrer: die Welt ist Eins mit dem Teufel, als: die Welt ist Eins mit Gott. Das bessere Bewusstsein gehört ja eben nicht zur Welt, sondern steht ihr entgegen, *will sie nicht* (M, 246. vgl. VI, 106 und 475)[1].

[1]) Vgl. *Julius Frauenstädt*, neue Briefe über die Schopenhauer'sche Philosophie. Leipzig, Brockhaus, 1876. Seite 286

Wo hat noch ein Schriftsteller gleich hart und furchtbar gegen die Beschaffenheit der Menschen, dieselben gleichsam in Bausch und Bogen zusammennehmend, losgezogen; wo ist noch einer mit solcher Ueberfluth schwerster Anklagen gegen sie aufgetreten? Was ist, damit verglichen, Heraklit[1]), Juvenal und Tacitus, was Papst Innocenz III.[2]), was Hobbes, was Byron und Leopardi? Erscheint es aber hiebei noch nothwendig, eine wie beispiellose Verworfenheit als Ferment der tragischen Komposition hinzustellen? Bietet ein Mengelmuss *solcher* Charaktere von *solchem* „Mittelmaass" nicht des tragischen Zündstoffes schon an sich genug, beim leisesten und losesten Zusammenplatzen aber der tragischen Peripetien und Katastrophen übergenug? Es würde demnach wohl gepasst haben, dass der Philosoph des Pessimismus auch bei der Entwicklung der drei tragischen Behandlungsarten zum wenigsten stark betont hätte, was die Regel ist und was die Ausnahme.

Insbesondere Schopenhauer, dessen *monistische Tendenz* auch in dieser Schrift bereits hervorgehoben wurde, hätte bei der Deutung der tragischen Komposition Gelegenheit nehmen sollen, dass diese ihrerseits, wie die Welt und das Leben gewissermaassen „aus *einem* Punkte" und durch ein einziges Schlagwort begreiflich gemacht werden müsse. Und dieses Schlagwort, welches uns das Geheimniss des „tragischen Monismus" enthüllt hat, und hier auf die Einheitlichkeit ächter tragischer Komposition ein helles Licht wirft, wie heisst es? Der Philosoph des Pessimismus apostrophirt es bereits in einem seiner Erstlingsmanuskripte (M, 270) wunderschön: *Wollen, grosses Wort, Zunge in der Wage des Weltgerichtes, Brücke zwischen Himmel und Hölle!* Und der Widerstreit des *Willens* mit sich selbst ist es, welcher im Trauerspiele, auf der höchsten Stufe seiner Objektität, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt. Er wird aber

---

[1]) Dieser wird wegen seiner Ausfälle gegen den grossen Haufen von Timon (s. Diog. Laert, IX, 6) „κοκκυστὴς ὀχλοβοίδορος, ein pöbelfeindliches Klatschmaul" genannt; Schopenhauern ist es nicht anders ergangen.

[2]) In seinem Buche: de contemptu mundi s. *Hellenbach*, Individualismus, Seite 195. Vgl. *Ernst Gnad*, populäre Vorträge in 2 Bdn. Triest, Schimpff, 1870—1879. I, 56 ff.

sichtbar am Leiden des Menschen, welches zwar auch durch Zufall und Irrthum herbeigeführt wird, die als Beherrscher der Welt und durch ihre bis zum Scheine der Absichtlichkeit gehende Tücke als *Schicksal* personificirt auftreten; insbesondere aber geht er aus der *Menschheit selbst* hervor, durch die sich kreuzenden *Willensbestrebungen* der Individuen, durch die Bosheit und Verkehrtheit der Meisten. *Ein und derselbe Wille ist es, der in ihnen Allen lebt und erscheint, dessen Erscheinungen sich selbst bekämpfen und sich selbst zerfleischen. In diesem Individuum tritt er gewaltig, in jenem schwächer hervor, hier mehr, dort minder zur Besinnung gebracht und gemildert durch das Licht der Erkenntniss, bis endlich im Einzelnen diese Erkenntniss, geläutert und gesteigert durch das Leiden selbst, den Punkt erreicht, wo die Erscheinung, der Schleier der Maja, sie nicht mehr täuscht, die Form der Erscheinung, das principium individuationis* [1]*, von ihr durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben dadurch erstirbt, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren und statt ihrer die vollkommene Erkenntniss des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben nicht bloss des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben.* Ich finde an dieser Stelle (II, 298 f.) einmal wieder das Gesetz vom tragischen Monismus mit unzweideutigster Klarheit festgestellt, dann aber auch die bindende Formel für die Entwicklung des Trauerspieles aus den gegebenen Faktoren, nebst Hinweisung auf seine Wirkung, mit möglichster Kürze zusammengefasst. Hienach erscheint das Leben als der Korrekturbogen, daran die im Setzen begangenen Fehler offenbar werden. Auf welche Weise sie offenbar werden, wie gross oder klein die Lettern sind, ist ganz unwesentlich. Denn wie es Einerlei ist, ob ein Druckfehler mit grossen oder kleinen Lettern gedruckt ist: so ist es *im Wesentlichen* Einerlei, ob ein böses Gemüth sich abspiegle als ein Welteroberer oder ein Gauner oder ein hämischer Egoist. Nichts findet Schopenhauer darum abgeschmackter, als dass man die Märchen verlache vom Faust und Andern, die sich *dem Teufel verschrieben.* Das einzige Falsche an der Sache ist nämlich nur

[1] S. *Julius Frauenstädt*, Schopenhauer-Lexikon I, 351 ff.

Diess, dass es von Einzelnen erzählt wird, wir aber Alle in dem Fall sind und das Paktum geschlossen haben (M, 730). Oder sind wir nicht Alle zum Tode verurtheilte Sünder (VI, 327)? Das Ding an sich, der Wille zum Leben ist in jedem Wesen, auch dem geringsten, ganz und ungetheilt vorhanden, so vollständig, wie in Allen, die je waren, sind und sein werden zusammengenommen (VI, 236), wesshalb wir demnach auch mit der Welt vielmehr Eins sind, als wir gewöhnlich denken; ihr inneres Wesen ist eben unser Wille (III, 556). Wer etwas tiefer zu denken fähig ist, wird also nach Schopenhauer (VI, 336) bald absehen, dass die menschlichen Begierden nicht erst auf *dem* Punkte anfangen können, sündlich zu sein, wo sie, in ihren individuellen Richtungen einander zufällig durchkreuzend, Uebel von der einen und Böses von der andern Seite veranlassen; sondern dass, wenn Dieses ist, sie auch schon ursprünglich und ihrem Wesen nach sündlich und verwerflich sein müssen, folglich der ganze Wille zum Leben selbst ein verwerflicher ist. *Ist ja doch aller Gräuel und Jammer, davon die Welt voll ist, bloss das nothwendige Resultat der gesammten Charaktere, in welchen der Wille zum Leben sich objektivirt, unter den an der ununterbrochenen Kette der Nothwendigkeit eintretenden Umständen, welche ihnen die Motive liefern; also der blosse Kommentar zur Bejahung des Willens zum Leben.* Diese letztere Stelle insbesondere scheint mir entscheidend für die Frage, ob denn Schopenhauer seinem ganzen Standpunkte gemäss auch nur berechtigt war, zu sagen, die verschiedenen Behandlungsarten des Trauerspieles seien so auseinanderzuhalten, dass entweder abnorme Bosheit oder blind waltendes Schicksal oder aber drittens das Gebahren der Menschen, als solcher, unter einander das den tragischen Konflikt begründende Unglücksmoment abgebe. Schopenhauer's eigenster und innigster Denkweise zufolge würde man vielmehr ein etwas abweichendes Raisonnement erwartet haben. Man möchte glauben, dass, gleichwie nach ihm das Subjekt des grossen Lebenstraumes in gewissem Sinne *Eines* ist (V, 235), ebenso gleichsam den Haupt-, ja ausschliesslichen Faktor des tragischen Zusammenstosses und des darauf folgenden Unglücks der *Mensch selbst* bilde, — der Mensch nämlich in der Perspektive,

welche die Schopenhauer'sche Beleuchtung darbietet. Hieraus würde dann auch mit zwingender Nothwendigkeit des Weitern erhellen, was denn eigentlich und wesentlich die *Behandlungsart oder Komposition des tragischen Stoffes* will und soll. Die Antwort hierauf lautet ganz einfach, — weit einfacher vielleicht, als man denken möchte. Durch die Komposition des tragischen Stoffes soll nichts Anderes mit der Klarheit voller Lebenstreue in's Bewusstsein treten, als: dass *diese* Handlung in ihrem Beginne, Verlaufe und Abschlusse eben zu *diesen* Charakteren passe; es soll demnach durch sie das Gesetz des „tragischen Monismus" seine Kraft entfalten und mit dem Nachdrucke dichterischer Gedanken, dichterischer Sprache sich praktisch bewähren. Kurz: die Komposition des Dramas überhaupt, wie des Trauerspieles insbesondere übersetzt die Formel des tragischen Monismus in ein verlebendigtes Beispiel. Und dieser einzigen Regel gegenüber haben die sämmtlichen andern Winke und Fingerzeige, welche bei der Komposition noch in Betracht fallen können, im Grunde bloss sekundäre Bedeutung. Der Satz vom „tragischen Monismus" allein ergiebt, wofern er anders wohl verstanden wird oder vielmehr in der Seele des Poeten mit der Unmittelbarkeit der Inspiration aufleuchtet, den vollständigen Unterbau, das ganze Gerüste der Tragödie. Mit ihm und durch ihn, d. h. vermöge der wohlausgelegten Erkenntniss, dass eben diese Charaktere so beginnen, so wirken und so enden, ist aber auch schon die Komposition des betreffenden Kunstwerkes, wenigstens im Innern des Schaffners, fertig und vollendet; sie bedarf alsdann nur mehr geeigneter Gedanken und der passenden Sprache, um ihrer ewig unumstösslichen Devise — der einzigen, welche sich jedem Trauerspiele nothwendig muss entnehmen lassen —, der Devise: „Ecce haec est conditio vitae nostrae" zu klarem und schönem Ausdrucke zu verhelfen. Aber Gedanken und Sprache sind, so unbestreitbar und hochwichtig sie an sich sein mögen, doch, jener geheimnissvollen Einheit des Charakters und der Handlung gegenüber, fast etwas Aeusserliches, fast nur das Kleid des Leibes. Man kann zwar das Kleid auch nicht missen: aber immer noch besser ein Leib ohne Kleid, als ein Gewand ohne Fleisch, ohne Knochengerüste.

Schon hier lässt sich erkennen, in welches Verhältniss die Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie sowie eben von diesen Theilen selbst, welche Aristoteles aufstellt, zu den von Schopenhauer geforderten Wesenselementen des Trauerspieles tritt. Während dort, von Unwichtigerem abgesehen, Handlung, Charakter, Gedanken und Sprache als die jedem tragischen Kunstwerke nothwendig eigenen und besonders wichtigen Bestandtheile erscheinen[1]), verschmelzen hier Handlung und Charakter zu untrennbarer Einheit, wogegen gleichfalls Gedanken und Sprache bei Schopenhauer in eine weit nähere Beziehung zu der Handlung und den Charakteren treten müssen, als die Aristotelische Darlegung andeutet. Was aber sonst noch dem Herkommen nach bei der Komposition der Tragödie in Betracht fällt, dürfte sich dann wohl auf das Erlernbare, mithin auf die eigentliche *Technik*, im engeren Sinne genommen, erstrecken.

In dem vielsagenden Kapitel (II, 300 f.), welches die Behandlungsart des Trauerspiels betrifft, erkennt übrigens Schopenhauer voll Scharfsinnes, dass die Ausführung der *dritten Gattung*, — also derjenigen, welcher gegenüber die anderen beiden einen bloss untergeordneten Rang einnehmen dürfen — die grösste Schwierigkeit hat. Es kommt Diess daher, weil man hier mit dem geringsten Aufwand von Mitteln nnd Bewegungsursachen, bloss durch ihre Stellung und Vertheilung, die grösste Wirkung hervorzubringen hat. Daher ist in vielen der besten Trauerspiele diese Schwierigkeit umgangen. Als ein vollkommenes Muster dieser Art ist jedoch ein Stück anzuführen, welches von mehreren andern desselben Meisters in sonstiger Hinsicht weit übertroffen wird: es ist „Clavigo", dessen Vorzüge bekanntlich am besten in's Licht treten, sobald man dieses Trauerspiel mit dem wohl in Bezug auf Konception, nicht aber auf Komposition vorzüglicheren „Götz" vergleicht. „Hamlet" gehört nach Schopenhauer gewissermaassen hieher, wenn man nämlich bloss auf sein Verhältniss zum Laertes und zur Ophelia sieht. Auch hat „Wallenstein" diesen Vorzug. „Faust" ist ganz dieser Art, wenn man bloss die Begebenheit mit dem

[1]) *J. Vahlen*, Beiträge zu Aristoteles' Poetik, I, 25.

Grethchen und ihrem Bruder als die Haupthandlung betrachtet; ebenfalls der „Cid“ des Corneille, nur dass diesem der tragische Ausgang fehlt, wie ihn dagegen das analoge Verhältniss des Max zu Thekla hat. Ich trage Bedenken zu erklären, ob hier Schopenhauer die glücklichsten Beispiele ausgewählt hat, um zu beweisen, was er beweisen wollte. Denn diese *Unwiderstehlichkeit der Tragik*, vermöge welcher gewisse Persönlichkeiten längst, ehe sie sich gekannt und gesehen haben, einander zu dämonischen Gewalten bestimmt zu sein scheinen, besitzt kein Stoff so von Grund und von Haus aus, wie die „Nibelungen“: *der* gottbegnadete Poet, der da ausgerüstet mit voller Kompositionsgabe, die grosse Lehre: „als ie diu liebe leide ze aller jungiste gît“ [1]), dereinst entsprechend bearbeitet, wird die Welt mit einer Tragödie beschenken, welche dem Schopenhauer'schen Gedanken vielleicht am nächsten kommt; vorläufig haben Hebbel und Richard Wagner dieses Ziel würdig angestrebt. Unter Shakespeare's Tragödien bringt uns vielleicht keine gleich erschütternd, wie „Antonius und Kleopatra“ die Erkenntniss bei, dass auch an sich „edle Elemente, die aus der Hand der Natur hervorgegangen sind, unter dem Einflusse der menschlichen Schwäche sich zu dem Verwerflichsten verkehren können, und dass in natürlicher Folge die äusseren Umstände und Umgebungen daran die Anknüpfungspunkte finden, um auch die mit den reichsten Gaben ausgestatteten Individualitäten in ein verhängnissvolles Schicksal hinabzureissen“ [2]).

Der Ton, in welchem Schopenhauer die Beispiele „Hamlet“ und „Faust“, zum Belege der dritten sogenannten Behandlungsart des Trauerspieles, anführt, ist eigenthümlich und bemerkenswerth; er weicht von der sonstigen zuversichtlichen Ueberlegenheit, welche Schopenhauer's Aeusserungen fast stets kennzeichnen, auffällig ab. Es herrscht in den gemeinten Sätzen eine Zurückhaltung, ja Zahmheit des Ausdruckes, die man bei dem Philosophen des Pessimismus gewiss nicht zu häufig antrifft. Ich glaube nun, es rührt Diess

[1]) Nibelungenlied Str. 2315 ed. Lachmann.

[2]) S. *Friesen*, Shakespearestudien III, 259.

daher, weil eine so scharfe Sonderung in drei Arten der Komposition, wie dieselbe von Schopenhauer vorgenommen worden ist, sich bei genauerem Zusehen als ganz unstichhältig, als baare Unmöglichkeit herausstellt. Indessen wohl auch für „Clavigo“ und „Wallenstein“ möchten sich unschwer Gründe ergeben, welche sattsam darthun, dass jene drei Behandlungsarten Schopenhauer's, als gegen einander nicht einmal deutlich genug begrenzt und abgehoben, weder in den Gesetzen der Logik, noch auch in des Philosophen eigener Anschauung die nöthige Begründung, den unerlässlichen Halt finden.

All' das Vorhergehende vermag mich aber noch immer nicht zu der Ansicht zu bestimmen, als ob es Schopenhauern, indem er jenen Abschnitt von den drei Behandlungsarten schrieb, auch nur im Traume beigefallen wäre, hiedurch „den Tragikern eine Art Schablone in die Hand zu geben, damit diese danach sogenannt beste Tragödien fertigen.“ So Etwas hat sich Schopenhauer dabei gewiss eben so wenig gedacht, wie Aristoteles aus ähnlichem Anlasse. Der schaffende Geist muss ja seinen Weg ursprünglich finden (III, 133); und — zuerst eine Aesthetik schreiben, damit ein Dichter danach dichte, wäre gleichbedeutend damit, einem Philosophen die Methode vorzudenken, nach der er dann philosophiren soll: denn Regel und Anwendung, Methode und Leistung müssen — wie Materie und Form — unzertrennlich auftreten. Aber den bereits zurückgelegten Weg mag man betrachten. Darum war es beiden Philosophen zuvörderst wohl nur darum zu thun, „überhaupt einen Einblick zu eröffnen in eine Mannigfaltigkeit von Kompositionsweisen, die auf der verschiedenartigen Verknüpfung der Handlung mit den tragischen Momenten beruhen“ [1]). Nichtsdestoweniger bleibt zu bedauern, dass in diesem Falle die sonst so straffe Fühlung mit Wesenspunkten der Lehre Schopenhauer's dem Streben nach Deutlichkeit zum Opfer gefallen ist.

Noch muss hier, da es gleichfalls unmittelbar in die Lehre von der Komposition des Trauerspieles eingreift,

[1]) S. Vahlen, Beiträge zu Aristoteles' Poetik II, 31.

Dasjenige erwähnt werden, was über *das Ende der Tragödie* bei dem Philosophen des Pessimismus vorkommt. Sonst heisst es nämlich: aller Anfang ist schwer. In der Dramaturgie gilt jedoch nach Schopenhauer (VI, 473) das Umgekehrte: *alles Ende ist schwer.* Diess belegen ihm die unzähligen Dramen, deren erste Hälfte sich recht gut anlässt, die aber sodann sich trüben, stocken, schwanken, zumal im verrufenen vierten Akt, und zuletzt in ein bald erzwungenes, bald unbefriedigendes, bald von Jedem längst vorhergesehenes Ende auslaufen, mitunter gar, wie „Emilia Galotti", in ein empörendes, welches den Zuschauer völlig verstimmt nach Hause schickt. Diese *Schwierigkeit des Ausgangs* beruht theils darauf, dass es überall leichter ist, die Sachen zu verwirren, als zu entwirren; theils aber auch darauf, dass wir beim Anfang dem Dichter carte blanche lassen, hingegen an das Ende bestimmte Anforderungen stellen: es soll nämlich entweder ganz glücklich, oder aber ganz tragisch sein; während die menschlichen Dinge nicht leicht eine so entschiedene Wendung nehmen: sodann soll es natürlich, richtig und ungezwungen herauskommen; dabei aber doch von Niemandem vorhergesehen sein. Vom Epos und Romane gilt Dasselbe: beim Drama macht nur dessen kompaktere Natur es sichtbarer, indem sie die Schwierigkeit vermehrt.

Schopenhauer ist lehrreich, wo er immer die Feder ansetzen mag — auch dort, wo er zum Widerspruche reizt —: man muss demnach bekennen, dass auch in der voranstehenden Bemerkung, insoweit dieselbe das Trauerspiel betrifft, eine Fülle fein- und scharfsinniger Beobachtungen wie Erfahrungen enthalten ist, die diessmal grossentheils auch in seinem Systeme selbst wurzeln, — bis auf das Beispiel der „Emilia Galotti", von welcher in diesem Buche bereits die Rede war. Wer übrigens auch nur mit den Elementen der Schopenhauer'schen Philosophie vertraut ist, ja wer selbst bloss der Darlegung der Ansichten des Philosophen über das Trauerspiel, welche ich versucht habe, mit einiger Aufmerksamkeit gefolgt ist, kann darin nichts Befremdliches finden, dass Schopenhauer gerade an die Peripetie und Katastrophe der Tragödie besonders strenge Ansprüche stellt: der tiefe, furchtbare Ernst, welcher den Pessimismus Schopenhauer's

auszeichnet, seine Lehre von der Wirkung der Tragödie, welche durch die Entsagung, ja Weltüberwindung des Helden ähnliche Gedanken im Zuseher wecken oder doch anbahnen soll, das bedeutungsvolle Verdammungsurtheil, durch welches er die sogenannte poetische, richtiger poetisch sein sollende irdische Gerechtigkeit gleichsam mit dem Flammenschwerte aus dem Reiche ächter Tragik vertrieben hat, um dafür die ewig waltende Gerechtigkeit auf den Thron zu erheben, endlich der tröstende Hinweis auf den *Tod*, des Guten sicherste Zuflucht, des Bösen entsetzlichstes Schreckniss: all' Diess und noch Mehr lässt nichts Andres voraussetzen, als dass Schopenhauer auf den Ausgang der Tragödie das entschiedenste Gewicht habe legen müssen.

Was nun erstlich die vollkommene Tragik des Ausganges betrifft, so erscheint dieselbe, schon als Zielpunkt des mächtigen, gewaltigen Wollens und der grossen Leidenschaften, wie sie namentlich in den bedeutenden historischen Charakteren des Dramas, aber auch sonst daselbst hervortreten, gleichsam von Haus aus bedingt. Im Leben, namentlich wenn man es abschnittweise nimmt, mag es sich anders fügen: hier kann die überfüllte, die gesättigte Tragik wenigstens keine auffällige Regel bilden, weil hierselbst die Tragik unter dem überschwellenden Detail endloser Alltäglichkeiten gleichsam im Sande verrinnt und darum, so sehr sie das Ganze beherrscht, meist unbeachtet bleibt. Anders in der Tragödie. Da *muss eine Entscheidung geschehen;* so oder so müssen die Würfel fallen: der Held steht an der Ausgangspforte, von wannen keine Wiederkehr. Hier die zertrümmerte Welt seines Wünschens und Strebens, das Wrack seines Erdentheiles; für dort zum mindesten der Trost, die Arbeit des Daseins hinter sich zu haben (V, 432), sowie die Zuversicht, die eine, unverlierbare Zuversicht, das Widerspiel des Erdenjammers zu gewinnen; ihm bleibt keine andere Wahl: auf eigenen Füssen, durch eigenen, schweren Entschluss muss er sich, wie man sagt (III, 694), die ewige Seeligkeit und das Himmelreich verdienen. Dazu bietet, wie wir sahen, der *Tod* die beste und Hauptgelegenheit; aber gerade Schopenhauer weist vielfach (vgl. II, 542) darauf hin, dass es auch einen todähnlichen Zustand giebt, bei dem die Flammen der Lust

vollständig erloschen sind, wenn auch der Leib noch nicht zu Asche zerfallen ist. Keinen Zustand hat der Philosoph des Pessimismus mit gleich verführerischer Farbenpracht, ja mit dem höchsten Schwunge glühendster Begeisterung geschildert. In Denen, welche die Welt überwanden, deren Wille zur vollen Selbsterkenntniss gelangt, sich selbst frei verneint, welche dann nur noch seine letzte Spur mit dem Leibe, den sie belebt, verschwinden zu sehen abwarten, zeigt sich uns nach Schopenhauer (II, 486) statt des rastlosen Dranges und Treibens, statt des steten Ueberganges von Wunsch zu Furcht und von Freude zu Leid, statt der nie befriedigten und nie ersterbenden Hoffnung, daraus der Lebenstraum des wollenden Menschen besteht, — jener Friede, der höher ist, als alle Vernunft, jene gänzliche Meeresstille des Gemüths, jene tiefe Ruhe und unerschütterliche Zuversicht, deren blosser Abglanz, durch die Sprache der Kunst — verbürgt mit dem Stempel innerer Wahrheit — uns vor die Augen gebracht, ein ganzes und sicheres Evangelium bildet: da ist nur die Erkenntniss geblieben, der Wille ist verschwunden. Desshalb erscheint denn in solchen übrigens äusserst seltenen Fällen der Tod des Helden nicht unerlässlich nothwendig: jene vollkommene, restlose Entsagung darf als sein untrügliches Unterpfand gelten: auch so ist die ersehnte Lösung in richtiger Weise erreicht. Diese unblutige Tragik des Ausganges zeigen in unvergleichlicher Vollendung zwei Dramen Goethe's: „Torquato Tasso" und „Iphigenie auf Tauris". Wie „Tasso durch Gesetze getödtet wird, die nicht für ihn gemacht sind", hat *Rahel Varnhagen von Ense*[1]) verständnissinnig nachgefühlt. Auch hat Dieselbe völlig Recht, wenn sie in Goethe's „Tasso" das tragischste Ereigniss erkennt. „Ganz seiner innersten Natur zuwider muss nämlich Tasso sich am Ende an Den halten, der ihm das Abscheulichste ist, im Kampfe mit der Seeligkeit seines Herzens und überwunden, sie fahren lassen; endlich, um das Vernünftige zu ergreifen, die Seele nach der unnatürlichsten Lage hinrenken und so das Herz in rauhen, fremden Gehegen ausströmen lassen, welches erkoren war, nach seinen selbsterkorenen Himmeln

[1]) *Rahel.* Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Von *Varnhagen von Ense.* 3 Thle. Leipzig, Duncker und Humblot, 1834. S. III, 95 und II, 189.

zu strömen. Solcher Todtschlag bleibt ein ewiger Schmerz; ist nicht zu bekämpfen, nicht zu ändern, ist einzig — *tragisch.*" *Nietzsche*[1]) deutet ähnlich: „In der Stimmung des Tasso ist die schmerzlich schneidende und wühlende Ueberzeugung, es sei nöthig, *Abschied zu nehmen,* völlig ausgeklungen: über Tasso, dem „gesteigerten Werther", liegt das Vorgefühl von Schlimmerem, als der Tod ist, wie wenn sich Einer sagt: „Nun ist es aus nach diesem Abschiede; wie soll man weiter leben, ohne wahnsinnig zu werden!"" Dabei bleibt nur vergessen, dass der versöhnende Ausblick im „Tasso" keineswegs fehlt, dass der Dichterheld noch in der Kerkernacht seines Wahnsinns die Stütze findet, an die er sich halten darf, ist ihm auch das Glück der Erde für immer geschwunden. Trotzdem besitzen wir an diesem Drama eine Tragödie, und dazu eine ganz wunderherrliche, grossartige Tragödie. Bilden ja doch keineswegs Ausgang in Mord und Todtschlag das entscheidende Merkmal für die tragische Natur eines dichterischen Vorwurfs, sondern allemal nur die absolute Unverträglichkeit des Gewollten mit sich selber[2]); wesshalb denn *J. L. Klein*[3]) gross irrt mit seinem Ausfalle gegen Goethe, als ob Dieser das Tragische des Tasso-Schicksales „vertuscht, ja in ein zartsinnig vergeistigtes, ein hofpoetisch-sublimirtes Versöhnungsspiel verzierlicht und verblasen habe." Aehnlich bewunderungswürdig, wie in Goethe's „Torquato Tasso", dünkt mir die Lösung in desselben „Iphigenie auf Tauris". Die Liebe des Thoas und seine Entsagung — Beides mit einer erlauchten Sparsamkeit der Worte angedeutet, wie man sie sonst nirgend findet — sind ächt tragisch. „Und wie der König erweicht der Scheidenden die Rechte reicht, da tönt sein *„Leb' wohl!"* in uns wieder wie Glockengeläute, das durch die hehre Stille Frieden und Versöhnung verkündet"[4]), — für den Zurückgebliebenen freilich um *welchen* Preis![5])

---

[1]) *F. Nietzsche,* Menschliches. Allzumenschliches II, 111--112.

[2]) *Bahnsen,* das Tragische als Weltgesetz u. s. w., Seite 62. Vgl. *Zeising,* ästhetische Forschungen, Seite 340.

[3]) Gesch. des Dramas V, 69.

[4]) *Otto Jahn,* aus der Alterthumswissenschaft. Seite 400

[5]) Mit Recht dringen Manche darauf, dass Goethe's „Iphigenie" auch als

Es liesse sich nun hier eine ganze lange Reihe tragischer Dramen anführen, welche, so sehr sie auch sonst durch eine Fülle andersgearteter Vorzüge Anerkennung verdienen mögen, in Bezug auf ihr Ende dem Tadel nicht entgangen sind. Ja, wollte man bloss die wichtigsten an dieser Stelle in Betracht zu ziehenden Beispiele nach einander vornehmen und beurtheilen, so würde man lediglich mit Besprechung dieses Themas ganze Bände füllen können. Unter solchen Umständen handelt es sich mir darum, in möglichster Kürze bloss eine Auswahl des Allermarkantesten zu treffen und dabei mein Augenmerk insbesondere jenen Vorwürfen zuzuwenden, welche Schopenhauer gegen den Ausgang der Tragödie gerichtet hat. Nicht bloss *neuere*, sondern auch *ältere Dramen tragischen Schlages* sind durch *ihren misslungenen Schluss unliebsam aufgefallen*, wie ja auch schon Aristoteles, fast wörtlich übereinstimmend mit Schopenhauer, bemerkt, dass zahlreiche Dichter den Knoten zwar glücklich schürzen, aber schlecht lösen [1]), weil eben die Lösung aus dem Mythus selbst hervorgehen zu lassen, so schwierig erscheint. Ich nenne statt anderer Tragödien den „Ajax" und den „Philoktet" des Sophokles. Dort haben wir, nach mächtigem Anlaufe bis auf den höchsten Gipfel tragischer Erschütterung und bis zu dem grossartigen Selbstmorde des Titelhelden, eine langathmige, mit sichtlicher Vorliebe rhetorisch gefeilte Plänkelei zwischen Teukros und den Atriden. Erkennt man derselben auch das Merkmal derber Streitreden, wie sie die Heroen des Epos im Munde führen [2]), nicht ab: so wird man füglich gleichwohl die Meinung *Klein's* theilen müssen, der vom Schlusstheile des „Ajax" sagt, dass derselbe „mehr äusserlich angeschoben, als kunstgerecht und organisch aus dem Ganzen hervorgewachsen sei, sowie dass dadurch ein merklicher Riss und Sprung im Gusswerke

„Tragödie" *betitelt* werde. Bekanntlich hat Goethe selbst seinerseits nachgegeben und später die Bezeichnung „lyrische Tragödie" gewählt, anstatt das Stück schlechtweg „ein Schauspiel" zu nennen. Vgl. *Philipp Mayer*, Studien zu Homer, Sophokles, Euripides, Racine und Goethe, Seite 400, Anm.

[1]) Ar. poet. Kap 18, 1456 a 9 und vgl. *Vahlen* Beiträge II, 55.

[2]) *F. G. Welcker*, kleine Schriften 5 Thle. Bonn, Weber, und Elberfeld, Friederichs, 1844—1867. II, 330.

des Ganzen zurückbleibt“ [1]). Noch verunglückter dünkt mir der mittels des berüchtigten Kunstgerümpels der „Göttermaschine“ zu Stande gebrachte Abschluss des Sophokleischen „Philoktet“. Bekannt ist nun zwar, dass der grosse Kunstmeister aus Stagira den deus ex machina des „Philoktet“ weit glimpflicher würde behandelt haben, als etwa den Drachenwagen der Euripeidischen „Medea“, welchen er ohne Gnade in Acht und Bann thut [2]). Diess kann jedoch nicht hindern, von unbefangenem Gesichtspunkte aus an dieser unausgeglichenen, schiefen Lösung allen Anstoss zu nehmen. „Offenbar fehlte“, wie *Bernhardy* [3]) sieht, „dem Dichter, nachdem Odysseus abgewiesen und sein Genosse zum Philoktet übergegangen war, ein Gegengewicht oder das Zünglein an der Wage“, — was dann die unkünstlerische Verwendung des Maschinengottes zur Folge hatte.

Die Schwierigkeit des Ausganges zeigt sich aber auch bei neueren Tragödien der besten Dichter. Lehrreich dürfte insbesondere der Hinweis auf die „Räuber“ sein, deren sogenannte Mannheimer Bearbeitung einen Schluss hat, welcher in der Art, wie er dem scheusslichen Wuthgeheul eines racheheischenden Janhagels Genüge thut, gegen die Bearbeitung der Ausgaben letzter Hand sehr unvortheilhaft absticht. Dort muss Franz Moor noch lebend aufgefunden und zum Bruder geschleppt werden, um sich vor diesem noch in Sterbensnöthen wimmernd zu krümmen, bis ihn die Räuber in den Thurm stürzen. Wie ganz anders muthet es an, wenn der zweifelzerfressene Höllensohn Franz das Prävenire spielt, und bevor die bestellten Henker ihn finden, sich erdrosselt! Das ist tragisch, weil hier der ausgleichenden Nemesis, die gar noch brutal bei Pfennig und Heller rückzahlen will, ein Schnippchen geschlagen wird, während die von wunderbarer Inspiration getragene Verzweiflung des Vatermörders, die sich in wachsender Seelenangst bis zum wahnwitzigen Gebete steigert [4]), ein ganz anderes Strafgericht vorstellt, dem gegenüber der arbeitende Apparat sämmtlicher Folterkammern

[1]) Geschichte des Dramas I, 362.

[2]) Ar. poet. Kap. 15 1454 b 1 nnd vgl. *Vahlen*, Beiträge II, 36 u. 37.

[3]) Grundriss der gr. Lit. II[3], 2, Seite 372.

[4]) *Noiré*, Zwölf Briefe eines Shakespeareomanen, Seite 28.

der Welt sich wirklich unsäglich armseelig ausnimmt. Neben dem üblichen Ausgange des „Don Carlos", wobei der Letztere dem Grossinquisitor überantwortet wird, giebt es noch einen nicht von Schiller herrührenden Schluss [1]). Demzufolge versucht der Infant gegen seinen Vater einen Mord, nach dessen Misslingen er sich selbst tödtet. Man fühlt sofort, dass dieser Schluss wie mit einem Male das ganze Bild, welches wir bis zum Ende von dem Prinzen gehabt und festgehalten haben, gewaltsam verschiebt, und dass Don Carlos in dieser Schlussbeleuchtung eher verächtlich und jämmerlich erscheint, als mitleidswürdig. Das Trauerspiel „*Maria Stuart*" ist mit dem Monolog Lester's vollkommen zu Ende. Wie die Dulderin, ein schon verklärter Geist, zum Blutgerüste schreitet, während dem aalglatten Höflinge Lester die Früchte seiner Halbheit zerbröckelt vor die Füsse gleiten, so theilt sich Jedem, der von der Kraftstoffelei der „Jetztzeit" nicht bis an's Herz angefault und durchseucht ist, die Ueberzeugung mit, um wie viel begehrenswerther und preiswürdiger jener Tod sei, als dieses Leben; womit denn die Tragödie ihre Aufgabe erfüllt hat. Aber freilich, von einmal überkommenen und eingewurzelten Vorurtheilen sich loszureissen, hält schwerer, als den leibhaftigen Nordpol zu entdecken; und darum widerfährt es denn selbst einem Manne, wie *Wilhelm Fielitz* [2]), der die Abschiedsworte Maria Stuart's so schön zu deuten weiss, dass er andererseits die letzten Auftritte in Elisabeth's Palast nur ungern entbehrt. Und wesshalb? „Weil die Aufregung der Abschiedsscenen und des letzten Monologs Lester's beruhigt sein und in sanftere Bewegung ausklingen will, und weil wir dann *auch an Elisabeth eine Strafe vollzogen zu sehen verlangen.*" Also Fielitz. Ich meine dagegen, dass das milde Abendroth der Abschiedsscene sich, wie um die Heldin, so um den Zuseher breitet, während Lester's Zusammenbrechen nur wie ein vereinzelter dunkler Punkt darin erscheint, durch Beides also die Versöhnung als vollauf besiegelt gelten darf, wogegen die

[1]) Vgl. den *fünften* Bd. (1. u. 2. Theil) der historisch-kritischen Ausgabe *Schiller's*.

[2]) *Wilhelm Fielitz*, Studien zu Schiller's Dramen. Leipzig, Teubner, 1876. Seite 69 und 116 ff.

letzte Scene mit Elisabeth nach Prosa mundet und somit als unebenbürtiges Anhängsel gelten muss. Dass der Schluss des „Wallenstein“ etwas „Epigrammatisches“ an sich hat, ist schon vielfach bemerkt worden. Insbesondere fragt *Tieck* [1]: „Wird nun, nach des Helden Tode der Kaiser ihn vermissen? Wird die Armee noch dieselbe bleiben? Werden die Schweden jetzt nicht ohne Widerstand das Land beherrschen? Von all' Diesem, selbst von Oktavio's Schicksal, erfahren wir Nichts, können auch Nichts ahnden, und das ganze Gedicht ist also, wie so manches neuere, unmittelbar an den einzigen Mann geknüpft; er fällt und Alles ist vorüber, ohne dass Dasjenige gelöst würde, was doch oft genug im Werke selbst unsere Aufmerksamkeit fordert. Es ist beschlossen, aber nicht vollendet. Es gleicht dadurch manchen Gebäuden der Vorwelt, die gross begannen, aber nachher durch Mangel und Drang der Zeiten nicht haben ausgebaut werden können.“

Von sonstigen Beispielen, die hier aufzuzählen wären, nenne ich *Kleist's* „Prinzen von Homburg.“ Ich will es an Diesem dahingestellt sein lassen, ob ein „naives Schaudern vor dem Tode“ [2], welches bekanntlich der Prinz von Homburg sehr stark kundgiebt, oder das „pathetische Gejammer darüber, dass der Mensch nur einmal den Heldentod sterben kann, wie es die gespreizten Eisenfresser der Nachahmer Schiller's“ äussern, — moralisch wie künstlerisch den Vorzug verdiene. Indess erscheint wohl so Viel als gewiss, dass nach *Julian Schmidt's* [3] glücklichem Ausdrucke, der in seiner Umgebung „*exotische Charakter* des Prinzen die Form des Stückes geradezu *sprengt.*“ Denn nur in Folge jener Aeusserung der „Lebenslust“, welche schimpfliche Amtsentsetzung und Kassation, ja die schmählichste Erniedrigung lieber will, als — „zu den schwarzen Schatten niedersteigen“, konnte es geschehen, dass der „tragischste aller deutschen Dichter“ [4] ein Drama, dessen Konflikt mit gebieterischer Nothwendigkeit auf tragischen Ausgang hinwies, derart opernhaft und

[1] *Ludwig Tieck*, dramaturgische Blätter in 3 Thln. Wien, Schade, 1826. I, 81.

[2] *Treitschke*, historische und politische Aufsätze I, 107.

[3] Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit I, 122.

[4] *Theobald Ziegler*, Studien und Studienköpfe, Seite 192.

fast hausbacken zu Ende gehen lässt. Weil man sich sträubt zuzugeben, dass Kleist's Komposition die seltenste Mischung grossartigster Schönheiten, aber auch bedeutender Fehler aufweist in einem Maasse, wie sich Diess vielleicht kein zweites Mal in der Weltliteratur findet, so ist man darum gar alles Ernstes darauf verfallen, Kleist's „Prinzen von Homburg" für eine Komödie auszugeben[1]), während er doch vielmehr eine der glücklichst angelegten Tragödien ist, deren überreiche Vorzüge gleichwohl die Mängel des Schlusses in keiner Weise verdecken können. Als Prototyp, wie die Verwicklung eines tragischen Stoffes mit wahrer Meisterschaft zu geschehen hat, kann dann noch unleugbar Grillparzer's „Jüdin von Toledo" angesehen werden. Um diess herrliche Trauerspiel vollgebührend zu würdigen, müsste man mit einem Worte Lessing's sagen, es habe „die Liebe selbst daran arbeiten geholfen"[2]). In welch' treffenden Gegensatz tritt hier nicht Rahel's Charakter zu dem Alphonso's, die südliche Fülle ihrer Sinnlichkeit zu seinem etwas steifen Edelmuth, zu dem immerhin förmlichen Feuer seiner Neigung: keine „Metaphysik der Geschlechtsliebe" vermag die drakonische Strenge ihrer Satzungen erschütternder zu veranschaulichen, als hier der Dichter thut! Und wie ärmlich endigt der für eine gewaltige Tragödie angelegte Konflikt! Es fehlt nur noch, dass der König in „Sack und Asche" Busse thut. Was Schopenhauer von „Emilia Galotti" hervorhebt, dass der Schluss dieses Stückes empörend sei, so dass der Zuschauer in wirklicher Verstimmung aus dem Theater geht: Das gilt vielmehr vollinhaltlich von Grillparzer's „Jüdin von Toledo". Die ganze Fülle der Gesichte, welche die ersten vier Aufzüge vor unserem Auge entrollt haben, wird vom Schlussakte grausam zerstört; man möchte die günstige Meinung, die man von dem Könige bis dahin gehabt hat, nunmehr förmlich zurücknehmen und der armen, geopferten Jüdin förmlich Abbitte leisten; denn jetzt steht sie uns mit all' ihren Thorheiten und Lastern gleichwohl menschlich näher, um des einen Bekenntnisses willen: „Und hab' ihn,

[1]) *Hans von Wolzogen* in Hammann's und Henzen's dramaturgischen Blättern. 1878. Seite 54.

[2]) VII, 65 ed. Lachm.-Maltz.

Schwester, wahrhaft doch geliebt“ [1]), als der König, dem so schmählich bald wohl wird unter den Grossen, „die sich aus den Kleinen ein Opfer geschlachtet haben zum Versöhnungsfest, und sich dabei die noch blutigen Hände reichen.“ Grillparzer hatte wohl das Matte und Unbefriedigende dieses Schlusses selbst empfunden; sonst hätte er anders Esther, die Schwester der Gemordeten, am Ende des Stückes nicht Worte sprechen lassen, welche das bezeichnete Hauptgebrechen des Trauerspieles „Jüdin von Toledo“ mittelbar andeuten können.

Ich aber sage Dir, Du stolzer König:
Geh' hin, geh' hin in prunkendem Vergessen —
Du hältst Dich frei von meiner Schwester Macht,
Weil abgestumpft der Stachel ihres Eindrucks,
Und Du von Dir wirfst, was Dich einst gelockt.
Am Tag der Schlacht, wenn Deine schwanken Reihen
Erschüttert von der Feinde Uebermacht,
Und nur ein Herz, das rein und stark und schuldlos,
Gewachsen der Gefahr und ihrem Droh'n;
Wenn Du emporschaust dann zum tauben Himmel:
Dann wird das Bild des Opfers, das Dir fiel,
Nicht in der üppigen Schönheit, die Dich lockte,
Entstellt, verzerrt, wie sie Dir ja missfiel,
Vor Deine zagend bange Seele treten;
Dann schlägst Du auch wohl reuig an die Brust,
Dann denkst Du an die Jüdin von Toledo.

Handelt es sich, nach diesen Beispielen halb oder ganz *verfehlter Dramenschlüsse*, darum, zu zeigen, wo die erwähnten, von Schopenhauer kurz und bündig bezeichneten Uebelstände vermieden sind, so wird auch hier wieder *Shakespeare* als leuchtendes und unübertroffenes Vorbild angeführt werden müssen [2]). Von „Lear“ und seinem Ausgange war bereits die Rede; ihm gleich an Trefflichkeit kommt das Ende des „Hamlet“. Wie sollte ferner eine „bedeutsamere, erhebendere und ergreifendere Todtenfeier auch nur gedacht werden, als die, welche in „Romeo und Julie“ den beiden Liebenden, den Opfern eines hohen, edlen, idealen Strebens dargebracht wird — der schöne, tiefpoetische Schluss einer

[1]) Schluss des dritten Aktes. Grillparzer's s. W. VII, 230.
[2]) Vgl. *Vischer*, Aesthetik III, 1402.

schönen, tiefpoetischen Dichtung"?[1]) Ueberhaupt aber hat jede Shakespeare'sche Tragödie, nach *Otto Ludwig's*[2]) zutreffender Bezeichnung sozusagen einen jüngsten Tag, ein Bild des grossen Weltgerichtes am Ende in sich. Goethe's „Faust" und „Götz" sind und bleiben ebenfalls ewig giltige Muster dieser Art. Unter Schiller's Trauerspielen hat namentlich die „Jungfrau von Orleans" einen Schluss, der den Schopenhauer'schen Anforderungen am genausten entspricht. Der Triumph der Jungfrau über sich selbst und ihre Erhöhung zur Herrlichkeit des Himmels ergiebt einen Ausgang, der stets eine besonders reine und grosse Wirkung erzielen wird. Hieran muss *Klein*[3]) gedacht haben, als er seinen schweren Satz hinschrieb: „So geistestief-idealisch Shakespeare's Drama auf Cherub's Flügeln sich durch alle sichtbaren oder von seinen Fittigen und seinem Geistesodem sichtbar gefachten Sternensphären schwingt, weltenschöpferisch, wie die schaffenden Geister in Goethe's Gedicht „Weltseele": Schiller's begeisterungstrunkene Transcendenz, Schiller's ideenverzückter Gefühlsenthusiasmus und dithyrambische Tragik überfliegt es dennoch, mit dem Scheitel die Lichtnebel und den stärksten Teleskopen unentwirrbaren Milchstrassen-Flecke — transcendentale Ideen des gestirnten Himmels — berührend; Haupt und Antlitz wie vom kosmischen Urlicht und Aetherglanz, als Glorienschein, umflossen."

Seht Ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine gold'nen Thore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
Wie wird mir? — Leichte Wolken heben mich —
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!

Unter den Punkten, welche Schopenhauer als für das Ende der Tragödie maassgebend betrachtet, ist vielleicht die Forderung, der *Schluss dürfe von Niemandem vorausgesehen*

[1]) *Ulrici*, Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. II, 29.
[2]) Shakespearestudien, Seite 151.
[3]) Geschichte des Dramas XII, 571.

die Sache wird ganz geschäftsmässig expedirt und depeschirt, ohne dass man sich mit Allotrien, die nicht zu ihr gehören, aufhalte, oder rechts oder links umsehe, — ein Uebelstand, der nebenher bemerkt (M, 358), die französischen Stücke so schauerlich langweilig und einschläfernd macht. Das *Shakespeare*'sche *Trauerspiel* gleicht einer Linie, die auch Breite hat: es lässt sich Zeit, *exspatiatur:* es kommen Reden, sogar ganze Scenen vor, welche die Handlung nicht fördern, sogar sie nicht eigentlich angehen, durch welche wir jedoch die handelnden Personen oder ihre Umstände näher kennen lernen, wonach wir dann auch die Handlung gründlicher verstehen. Diese bleibt zwar die Hauptsache, jedoch nicht so ausschliesslich, dass wir darüber vergässen, dass in letzter Instanz es auf die Darstellung menschlichen Wesens und Daseins überhaupt abgesehen ist. Bedeutende Charaktere können dargestellt, die Tiefen der menschlichen Natur aufgeschlossen und das Alles an ausserordentlichen Handlungen und Leiden sichtbar gemacht sein, heisst es ein andermal (N, 48), so dass das Wesen der Welt und des Menschen in den kräftigsten und deutlichsten Zügen uns aus dem Bilde entgegentritt, ohne dass durch das beständige Fortschreiten der Handlung, durch die Verwicklung und unerwartete Lösung der Umstände unser Interesse am Laufe der Begebenheiten in hohem Grade erregt sei. Die unsterblichen Meisterwerke *Shakespeare's* haben wenig derart Interessantes, die Handlung schreitet nicht in gerader Linie vorwärts, sie *zögert,* wie im ganzen „Hamlet", sie *dehnt sich seitwärts in die Breite aus,* wie im „Kaufmann von Venedig", während die *Länge* die Dimension des Interessanten ist, die Scenen hängen nur locker zusammen, wie in „Heinrich IV." Es ist Diess nach Schopenhauer (a. a. O.) auch einer der Gründe, wesshalb Shakespeare's Werke nicht merklich auf den grossen Haufen wirken.

Die letztangeführte Bemerkung beruht auf Schopenhauer's Unterscheidung des *Schönen* vom *Interessanten,* die ich hier bloss flüchtig andeute, weil dieselbe in dem ästhetischen Theile des Schopenhauer'schen Hauptwerkes ebenfalls nur kurz herangezogen wird, während in einem Nachlassstücke (N, 43 ff.) ziemlich ausführlich davon die Rede ist.

Von anderen die *Komposition der Tragödie*, in weiterer Bedeutung des Ausdruckes, angehenden Vorschriften findet sich bei Schopenhauer noch ein sinniges Wort über die sogenannten *dramatischen Einheiten*. Dass *Lessing* hierin nach der Verfinsterung eines ästhetischen Grundbegriffes, welche die Franzosen verschuldet hatten [1]), an Aristoteles die Fackel alter Wahrheit entzündet habe, Diess scheint Schopenhauer — und könnte es denn auch anders sein? — seiner eigenen Bemerkung zu Grunde zu legen. Gleichwohl erfährt die wichtige Bestimmung der Poetik [2]), dass die Einheitlichkeit des dichterischen Vorwurfs keineswegs in der Einheit der Person oder in der Einheit des Ortes und der Zeit, sondern lediglich in der Einheit der Situation gegeben ist [3]), eine nicht unerhebliche Modifikation, die bezeugt, dass in den Augen Schopenhauer's keine Autorität, und mag sie noch so hoch sein, unerschütterlich genug ist, der eigenen Ueberzeugung irgend welche Fessel anzulegen. Demnach geht denn Schopenhauer auch in dieser Beziehung ein Stückchen weiter, als die Mehrheit seiner Vorgänger, oder er verabsäumt doch nicht, die Frage eigenartig zu erläutern. Die den Neueren so oft vorgeworfene Vernachlässigung der Einheit der Zeit und des Ortes wird nur dann fehlerhaft, so sagt Schopenhauer (III, 498), wann sie so weit geht, dass sie die Einheit der Handlung aufhebt [4]); wo dann nur noch die Einheit der Hauptperson übrig bleibt, wie in „Heinrich VIII." von Shakespeare. Die Einheit der Handlung braucht aber nicht so weit zu gehen, dass immerfort von derselben Sache geredet wird, wie in den französischen Trauerspielen, welche sie überhaupt so strenge einhalten, dass der dramatische Verlauf einer geometrischen Linie ohne Breite gleicht; da heisst es stets: „Nur vorwärts! Pensez à votre affaire!" und

[1]) *A. Ebert*, Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie. Gotha, F A. Perthes, 1856. Seite 84 ff. und 208 ff.

[2]) S. insbesondere Ar. poet Kap. 8. 1451 a 30 und *Vahlen*, Beiträge I, 28.

[3]) Vgl. noch *Gervinus*, Shakespeare. 4. Aufl. II. 466 ff, *Klein*, Gesch. des Dramas I, 295 ff. und *Emil Gotschlich*, Lessing's Aristotelische Studien. Berlin, Vahlen, 1876. Seite 57 ff.

[4]) Aehnlich *Lessing* (VII. 193 ed. Lachm.-Maltz): „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener."

tionen anheimfallen, — gesetzt auch, dass es den betreffenden Poeten an Begabung nicht mangelte — gleichsam gar keine Zeit erübrigt. Wie der tragische Dichter auch in diesem Punkte zu handeln hat, zeigt eben Shakespeare. Es würde übrigens irrig sein, wollte man nach den beigebrachten Stellen annehmen, Schopenhauer habe jenes so hochwichtige Gesetz der Aristotelischen Poetik, das Gesetz von der Einheit der Handlung, welches allerdings bereits im Alterthum keineswegs allemal buchstäblich und peinlich genau beobachtet wurde [1]), seinerseits nicht voll zu würdigen und hochzuhalten verstanden. Spricht er doch an vielen Orten seiner Werke von der dramatischen Einheit (V, 500) und dem dramatischen Zusammenhang (V, 250) als von Etwas wie zum Sprüchwort Gewordenem und jedenfalls unerschütterlich Feststehendem (vgl. V, 233 und 235). Nur damit zeigt sich der Philosoph des Pessimismus wenig einverstanden, dass man das Einheitsgesetz allzu ängstlich und einseitig, ja so befolge, als ob es daneben gar keine anderen Bestimmungen, ja noch wichtigere für die Tragödie gäbe, die, wofern man ausschliesslich jener „Einheit" sein Augenmerk zuwendete, leicht vernachlässigt würden. Indem Schopenhauer sich so äussert, erkenne ich darin, wie ein einmal gefundenes und richtig interpretirtes Kunstgesetz immer weitere und weitere Kreise zieht und althergebrachten Regeln, mögen sie noch so unwidersprechlich klingen, keck an den Leib rückt: es ist der Satz vom „tragischen Monismus", welcher auch auf die heilige Lehre von der dramatischen Einheit seinen Schatten wirft, und, vielleicht etwas vorlaut, aber immerhin beachtenswerth, einschärft, dass, wenn *jene* „Einheit" gar zu grosse Ansprüche macht, die Zeichnung der Charaktere, welche ja mit der Handlung erst recht ein einziges Ganze bilden sollen, zu kurz kommen kann.

---

[1]) Vgl. *Klein*, Gesch. des Dramas I, 296.

VI.

Gedanken und Sprache.

Spärlich, im Verhältniss zu den Aufschlüssen, welche uns über Handlung und Charakter aus Schopenhauer's Schriften geworden, sind jene Angaben des Philosophen, welche sich auf den, wie Aristoteles sagt, dritten sowie auf den vierten Bestandtheil der Tragödie, auf Gedanken und Sprache, beziehen oder doch beziehen lassen. Es gewinnt demnach fast den Anschein, als ob Schopenhauer den zwei Letzteren keine gleich hohe Bedeutung beigemessen habe, wie jenen in Folge seiner monistischen Grundanschauung zur Einheit verschmolzenen beiden Wesensstücken des Trauerspieles, nämlich der Handlung und dem Charakter. Zudem geben sich namentlich die auf die Sprache bezüglichen Bemerkungen Schopenhauer's in so allgemeiner Fassung, dass viele derselben mit ziemlichem Fuge vom Drama überhaupt, ja vielleicht sogar von sämmtlichen Werken der Dichtkunst im Allgemeinen gelten möchten.

„*Διάνοια*" heisst der Kunstausdruck bei Aristoteles, welcher hier zunächst in Betracht fällt. Dieser bedeutet, nach der an der gewichtvollsten und maassgebenden Stelle[1]) beigefügten Definition: „*τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα*, d. h. die Befähigung, Das zu sagen, was sich den Umständen nach sagen lässt, und das Angemessene"[2]), also wohl auch im Allgemeinen: *die Beherrschung des Ausdruckes, wie ihn eben die Situation erheischt und der Charakter fordert.* „Alles", erklärt *Vahlen*, „was die Personen im Drama reden, ist *διάνοια*, nicht sofern es Worte sind, sondern sofern es Gedanken sind: das ganze Gebiet der *Gedankenschöpfung* ist *διάνοια.*" *Vahlen* knüpft daran, in überaus kühner, dem Ergebniss nach aber völlig einleuchtender Kombination, seine glänzende Erörterung des Unterschiedes, welchen Aristoteles zwischen *ethischem* und *rhetorischem Gedankenausdruck* gemacht hat, von welchen jener den Charakter, sowie die

[1]) Aristot. poet. Kap. 6. 1450 b 5.

[2]) S *Joh Vahlen* in symb. philologorum Bonnensium I, 170 ff.

Willensrichtung der vorgeführten Personen offenbart, während dieser die intellektuelle Fähigkeit des Menschen zu urtheilen und zu schliessen verräth. Gegen diese Ansicht Vahlen's, deren scharfsinnige Entwicklung allein Letzterem einen ehrenreichen Platz in der Geschichte der klassischen Philologie sichern müsste, wendet sich in längerer Entgegnung *Josef Hubert Reinkens* [1]). Ihm erscheint die *διάνοια* vollständig gekennzeichnet mit jenen Worten des Stagiriten [2]), wonach sie „die Beweis führende, Wahrheit vermittelnde und allgemeine Grundsätze entwickelnde *Redemacht* im Dialog der Tragödie" ist. Ihm ist sie ferner „die das Drama von Innen heraus geistig gestaltende Kraft, die rhetorische Dialektik, ohne die weder der Mythos, noch das Ethos desselben gedacht werden kann als Kunstwerk, gleichsam das *poetische Formprincip der Tragödie*, das den Gedanken derselben an's Licht stellt. Ohne sie gewinnt die Rede keine Gestalt und keine Fähigkeit, Etwas zu bewirken. Ihr gehört das Beweisen und Lösen der Zweifel, das Widerlegen, die Erregung von Affekten, z. B. von Mitleid oder Furcht oder Zorn und ähnlichen, und auch die Hervorrufung des Eindruckes, dass Etwas gross und bedeutend, oder auch klein sei." Man wird sich gegen die Reinkens'sche Paraphrase nicht wesentlich abwehrend verhalten, dabei indess gleichzeitig betonen müssen, dass das *Beste* davon eben auf jener Vahlen'schen Zweitheilung beruht, welche Reinkens, trotz alles dagegen gekehrten Widerspruches, gleichwohl, wenigstens theilweise, unbewusst in sich aufgenommen hat.

Wie stellt sich nun Schopenhauer zu der ganzen Frage? Irgend welche Notiz, die als Handhabe für eine systematische Auseinandersetzung des Gegenstandes dienen könnte, würde man vergeblich aus ihm zu gewinnen suchen; vollends fehlt ein derartiger, nicht misszuverstehender Wink, wie ihn der Beginn des neunzehnten Kapitels der Aristotelischen Poetik giebt. Nichtsdestoweniger dürfte man aber kaum fehlgehen, wenn man annimmt, dass nach Schopenhauer die *Gedankenwelt des tragischen Dichters, in der Abfolge der Be-*

[1]) Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie Seite 58 ff., namentlich Seite 68—69.

[2]) Aristot. poet. Kap. 6 1450 b 11 und 12. Vgl. ebenda 1450 a 6 und 7 ed. *Vahlen.*

standtheile des Trauerspieles, eine Art Mittelstellung behauptet, insoferne sie sich einerseits mehr der Lehre vom Ethos nähert, wie namentlich die auf Seite 97 f. dieser Schrift behandelten hochwichtigen Stellen bezeugen, andererseits jedoch, *zugleich mit der Sprache, das wahre und ganze Formprincip der Tragödie, ihre formelle Beschaffenheit, die Textur des in ihr Gedachten* (III, 158), *ausmacht*[1]). Eine gewisse Analogie mit Aristoteles lässt sich dabei schwerlich verkennen, zumal Dasjenige aus der Lehre vom Gedanken, wodurch Gesinnung und Wollen der Individuen zu Tage tritt, bei Schopenhauer an die Charakterologie verwiesen erscheint, der noch erübrigende Rest indess — „das dialektisch-rhetorische Raisonnement, die verstandesmässige Reflexion und Sentenz" —, von Seite des Aristoteles[2]) zu näherer Detaillirung der Rhetorik überlassen, ohnehin fast für jede Dichterwerkstätte Gemeingut bleibt.

Uebrigens kann Schopenhauer keineswegs umhin, den unvergleichlichen Werth der Gedanken an sich für die Dichtung auch seinerseits bestens einzusehen und nachhaltig zu betonen. „*Gedanken*" — was man nämlich von Rechtswegen Gedanken heisst — vermag allerdings nur ein besonders gottbegnadetes Individuum, und auch dieses nur in ganz ausserordentlichen Augenblicken, zu denken. Aber solche Gedanken — und nur solche —, welche die Menschheit bloss einmal, und vielleicht nie wieder, entwickeln konnte, verdienen dann auch festgehalten und aufbewahrt zu werden. Denn im begeisterten Moment schreibt der Dichter aus einer gegenwärtigen Anschauung einen neuen, frischen apperçu, vor welchem ihm die übrige Welt verschwindet (N, 470). Demnach sind für den Geist die Objekte nur Das, was das Plektron für die Lyra: daher die grosse Verschiedenheit der Gedanken, welche derselbe Anblick in verschiedenen Köpfen erregt. Wann dem wirklichen Dichter, da er noch in den Blüthejahren seines Geistes und im Kulminationspunkte seiner Kräfte steht, durch günstige Umstände die Stunde herbei-

[1]) Auch *Hartung* (Lehren der Alten über die Dichtkunst, Seite 204 ff.) nimmt die „Gedanken und ihre Einkleidung" wie zusammen unter einen Begriff.

[2]) Aristot. poet. Kap. 19. 1456 a 35. Vgl. *Vahlen*, Beiträge III, 213 ff.

geführt wird, wo das Gehirn die höchste Spannung hat: so mag sein Auge treffen, auf welchen Gegenstand es wolle — der Geist redet dann Offenbarungen zu dem Dichter, und es entspinnt sich eine Reihe von Gedanken, welche werth sind, aufgeschrieben zu werden. Aber jene Stunden sind eben selten; denn das Plektron sind zwar die Objekte, aber die Lyra ist der Geist. Ob diese wohlgestimmt und hochgestimmt sei, Das begründet den grossen Unterschied der in jedem Kopfe sich darstellenden Welt (VI, 57).

Daher kommt es nach Schopenhauer (III, 487) so leicht, dass Sentenzen, besonders der dramatischen Dichter, selbst ohne generelle Aussprüche zu sein, im wirklichen Leben häufige Anwendung finden. Warum? Weil der dramatische Dichter, indem er aus dem Leben das ganz Einzelne herausnimmt und es genau in seiner Individualität schildert, hiedurch das ganze menschliche Dasein offenbart; indem er zwar scheinbar es mit dem Einzelnen, in Wahrheit aber mit Dem, was überall und zu allen Zeiten ist, zu thun hat. Auch reden die grossen Dichter nicht nach systematischer Untersuchung, aber ihrem Tiefblick liegt die menschliche Natur offen: daher treffen ihre Aussagen unmittelbar die Wahrheit (IV_3, 87). Wenn der letztere Satz sich bei Schopenhauer zunächst auch bloss auf das Kapitel von der „Willensfreiheit" bezieht, für deren Feststellung in seinem Sinne Schopenhauer denn auch Aussprüche aus Shakespeare, Goethe, Schiller u. A. als Belege beibringt, so muss die andere Bemerkung (aus III, 487) umsomehr Allgemeingiltigkeit beanspruchen. Und wie golden ist doch jede allgemeine Regel, jede Sentenz (VI, 22)! Dabei bleibt noch zu beachten, dass die besten, sinnreichsten und tiefsten Gedanken oft sogleich in Form einer gewichtigen Sentenz in's Bewusstsein treten (VI, 59). Wie allgemein Diess gefühlt wird, dafür zeugt die stets wachsende Literatur der Gold- und Kernsprüche, der Sprüchworte und geflügelten Worte überhaupt. Nicht das geringste Kontingent stellen dazu die grossen Tragiker: Diess kann ein Blick in eines der bekanntesten derartigen Sammelwerke, etwa das Büchmann'sche, lehren. Was insbesondere Shakespeare betrifft, so ist über dessen Gedankentiefe noch kein Verständiger im Unklaren geblieben. Bei

ihm muss man sich oft mit *Fr. Th. Vischer*[1]) wünschen: „Wäre nur das Senkblei der Philosophen, der Psychologen schon so tief gedrungen, wie der schauende, ahndende Geist dieses Dichters!“ So bemerkt Schopenhauer (VI, 61), nach einer Stelle bei Shakespeare, wie gänzlich und entschieden die Erkenntniss der Unzerstörbarkeit der Materie und ihres Wanderns durch alle Formen a priori und also von aller Erfahrung unabhängig sei. Shakespeare lasse nämlich, obwohl er doch gewiss blutwenig Physik und überhaupt nicht Viel gewusst habe, gleichwohl den Hamlet in der Todtengräberscene sagen:

> Der grosse Cäsar, todt und Lehm geworden,
> Verstopft ein Loch wohl vor dem hohen Norden.
> O dass die Erde, der die Welt gebebt,
> Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt. (Akt 5, Sc. 1.)

Es liegt ferner nichts Erstaunliches darin, dass Schopenhauer solche Gedanken mit Eifer und Vorliebe aufsucht, sowie als werthvoll hinstellt, welche auf den oder jenen Grundgedanken seines philosophischen Systems, sei es näheren, sei es entfernteren Bezug haben (III, 647, vgl. 714), so den bereits erwähnten Chorgesang der Greise des Sophokleischen „Oedipus auf Kolonos“[2]), die kaum minder berühmten Worte des Euripides[3]):

> *πᾶς δ' ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων*
> *κοὐκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις.*
>
> (Doch nur ewige Qual ist das menschliche Loos,
> Und vom Müh'n beut nie sich ein Ausruhn),

die gleichfalls schon angeführte furchtbare Daseinsperspektive Heinrich's IV. bei Shakespeare, Hamlet's Spruch:

> Es giebt noch andre Dinge zwischen Erd' und Himmel,
> Als Eure Schulweisheit sich träumen lässt .....

einen Gedanken, den Schopenhauer nicht für so „trivial“ zu halten schien wie *Grabbe*[4]), u. s. w., u. s. w. Uebrigens weiss selbst Schopenhauer — er, der nimmer müde Betrachter und

---

[1]) Kritische Gänge. Neue Folge. Stuttgart, Cotta, 1873. VI, 68,

[2]) Soph. Oed. Col. 1226 ff. ed. Dindorf. mai.

[3]) Eur. Hippol. 190–191. ed. Dind. mai.; die Uebersetzung nach *Fritze*.

[4]) *Grabbe*, sämmtl. Wke. von Oskar Blumenthal IV, 161.

geführt wird, w
mag sein Auge t
der Geist redet d
entspinnt sich ein
aufgeschrieben zu
ten; denn das Plek
ist der Geist. Ob d
Das begründet den
sich darstellenden W

Daher kommt e
dass Sentenzen, beso
ohne generelle Auss
häufige Anwendung fi
Dichter, indem er aus
nimmt und es genau i
durch das ganze mensch
scheinbar es mit dem E
was überall und zu alle
die grossen Dichter nich
aber ihrem Tiefblick li
daher treffen ihre Aus
(IV$_2$, 87). Wenn der letz
zunächst auch bloss auf d
heit" bezieht, für deren Fes
hauer denn auch Ausspr
Schiller u. A. als Belege b
merkung (aus III, 487) ums
spruchen. Und wie golden
jede Sentenz (VI, 22)! Dab
die besten, sinnreichsten un
in Form einer gewichtigen
(VI, 59). Wie allgemein Dies
stets wa ende Literatur d
Sprüch und geflügelte
gerin ntingent stell
Diess n Blick in e
Samı , etwa das
bes akespeare b
tie ein Verstä

ich darböte, so dass die Alternative „Sein oder Nicht-
im vollen Sinne des Wortes vorläge: dann würde er un-
t zu erwählen sein, als eine höchst wünschenswerthe
lung. Allein in uns ist Etwas, das uns sagt, Dem sei
; es sei damit nicht aus, der Tod sei keine absolute
ung. Und indem Schopenhauer an anderer Stelle
lie gemeinhin übliche Widerlegung des Selbstmordes
reift, indem, wie wir sahen [1]), nur er von seinem höch-
punkte aus denselben bekämpfen und als verwerflich
zu dürfen glaubt, fragt er weiter: Ist Hamlet's
e Meditation eines Verbrechens? Er besagt bloss,
wir gewiss wären, durch den Tod absolut ver-
werden, er, angesehen die Beschaffenheit der
ingt zu wählen sein würde. Und gelegentlich
g der Euthanasie und einer daran sich schliessen-
n Beschreibung des Greisenalters (III, 536), die
t der Sophokleischen [2]) zu wetteifern, fragt
Wenn der Hochbetagte umherwankt oder in
ruht, nur noch ein Schatten, ein Gespenst
en Wesens: was bleibt da dem Tode noch
nes Tages ist dann ein Schlummer der letzte,
e sind — — —. Es sind die, nach welchen
gt, in dem berühmten Monolog. Ich glaube,
r bei, wir träumen sie eben jetzt [3]).
er auch, nach Schopenhauer's wiederholt
insicht, die Werke der Dichter überhaupt
n einen Schatz tiefer Weisheit, eben weil
sheit der Natur der Dinge selbst redet,
bloss durch Verdeutlichung und reinere
lmetschen: so muss andererseits freilich
Gedicht liest, aus eigenen Mitteln bei-
it zu Tage zu fördern. Folglich fasst er
als seine Fähigkeit und seine Bildung
fe Meer jeder Schiffer sein Senkblei so
lesen Länge reicht. Wenn der Philosoph
rgendwo vollständig, buchstäblich Recht

dieser Schrift.
Col. 1235 ff. ed. Dindorf.
che, unzeitgemässe Betrachtungen III, 50.

hat, so ist Diess hier der Fall. Wie wären auch sonst die zahllosen, oft einander schnurstracks zuwiderlaufenden Deutungen eines und desselben Dichtwerkes möglich, eines und desselben Trauerspieles? Wer nennt die Namen aller Derer, welche uns bereits die „Grundidee" beispielsweise des Aeschyleischen „Prometheus" zu erklären versucht haben? Wo ist der Philosoph, wo der Aesthetiker der jüngsten Zeit, der zur „Hamlet"- oder „Faust-Frage" nicht auch sein Schärflein der Erläuterung würde beigesteuert haben? Oder darf es nicht für den besten Trumpf gelten, den *Friedrich Theodor Vischer* — unter Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinski's Schalksmaske[1]) — wider die deutsche Kommentarschreibseeligkeit ausgespielt hat, indem er einen „*dritten* Theil der Tragödie Faust" veröffentlichte?

Schopenhauer ist sodann noch sehr entfernt davon, ein Kunstwerk, mithin auch ein Trauerspiel, dessen Konception aus *blossen, deutlichen Begriffen* hervorgegangen wäre, als ein ächtes, wirkliches Kunstwerk anzuerkennen. Ganz im Gegentheile! Wenn wir, so sagt er (III, 466 f.), bei Betrachtung eines Werkes der bildenden Kunst oder beim Lesen einer Dichtung oder beim Anhören einer Musik, die etwas Bestimmtes zu schildern bezweckt, durch alle die reichen Kunstmittel hindurch den deutlichen, begränzten, kalten, nüchternen Begriff durchschimmern und am Ende hervortreten sehen, welcher der Kern dieses Werkes war, dessen ganze Konception mithin nur im deutlichen Denken desselben bestanden hat und demnach durch die Mittheilung desselben von Grund aus erschöpft ist: so empfinden wir Ekel und Unwillen; denn wir sehen uns getäuscht und um unsere Theilnahme und Aufmerksamkeit betrogen. *Ganz befriedigt durch den Eindruck eines Kunstwerkes sind wir nur dann, wann er Etwas hinterlässt, das wir, bei allem Nachdenken darüber, nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffes herabziehen können.* Das Merkmal jenes hybriden Ursprunges aus blossen Begriffen ist, dass der Urheber eines Kunstwerkes, ehe er

[1]) *Faust.* Der Tragödie dritter Theil in drei Akten Treu im Geiste des zweiten Theiles des Göthe'schen „Faust" gedichtet von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinski. Tübingen, Laupp, 1862. Vgl. dazu *Fr. Th, Vischer*, kritische Gänge. Neue Folge. IV, 73 ff.

an die Ausführung gieng, mit deutlichen Worten angeben konnte, was er darzustellen beabsichtigte; denn da wäre durch diese Worte selbst sein ganzer Zweck zu erreichen gewesen. Daher ist es ein so unwürdiges wie albernes Unternehmen, wenn man, wie heutzutage öfter versucht worden, eine Dichtung Shakespeare's oder Goethe's zurückführen will auf eine abstrakte Wahrheit, deren Mittheilung ihr Zweck gewesen wäre. In einem Briefe an Frauenstädt (M, 614) macht Schopenhauer einen direkten Ausfall gegen diese Manier des *Gervinus*[1]) (vgl. VI, 248). Alles Ursprüngliche, lesen wir an anderem Orte (VI, 637), und daher alles Aechte im Menschen wirkt, als Solches, wie die Naturkräfte, *unbewusst*. Was durch das Bewusstsein hindurchgegangen ist, wurde eben damit zu einer Vorstellung : folglich ist die Aeusserung desselben gewissermaassen Mittheilung einer Vorstellung. Demnach nun sind alle ächten und probehaltigen *Eigenschaften des Charakters und des Geistes* ursprünglich unbewusste und nur als solche machen sie tiefen Eindruck. Alles Bewusste der Art ist schon nachgebessert und absichtlich, geht daher schon über in Affektation, d. i. Trug. Was der Mensch unbewusst leistet, kostet ihm keine Mühe, lässt aber auch durch keine Mühe sich ersetzen; dieser Art ist das Entstehen ursprünglicher Konceptionen, wie sie allen ächten Leistungen zum Grunde liegen und den Kern derselben ausmachen. Darum ist nur das Angeborene ächt und stichhaltig, und Jeder, der Etwas leisten will, muss in jeder Sache, im Handeln, im Schreiben, im Bilden, die *Regeln befolgen, ohne sie zu kennen. Denken* soll freilich der Künstler bei der Anordnung seines Werkes, heisst es (III, 467) weiter; aber nur das *Gedachte*, was *geschaut* wurde, ehe es gedacht war, hat nachmals bei der Mittheilung anregende Kraft und wird dadurch unvergänglich. Bei dieser Gelegenheit kann Schopenhauer die Bemerkung nicht unterdrücken, dass allerdings die Werke aus *einem* Guss, wie die Skizze des Malers, welche in der Begeisterung der ersten Konception vollendet und wie unbewusst hingezeichnet wird, dessgleichen die Melodie, welche ohne alle Reflexion und völlig wie durch

[1]) Vgl. *Friedr. Nietzsche*, die Geburt der Tragödie. Seite 129 - 130.

Eingebung kommt, endlich auch das eigentlich lyrische Gedicht, das blosse Lied, in welches die tiefgefühlte Stimmung der Gegenwart und der Eindruck der Umgebung sich mit Worten, deren Sylbenmaasse und Reime von selbst eintreffen, wie unwillkürlich ergiesst, — dass diese alle den grossen Vorzug haben, das lautere Werk der Begeisterung des Augenblicks, der Inspiration, der freien Regung des Genius zu sein, ohne alle Einmischung der Absichtlichkeit und Reflexion; daher sie eben durch und durch erfreulich und geniessbar sind, ohne Schale und Kern, und ihre Wirkung viel unfehlbarer ist, als die der grössten Kunstwerke von langsamer und überlegter Ausführung. An allen diesen nämlich, also an den grossen historischen Gemälden, an den langen Epopöen, den grossen Opern u. s. w. — die Tragödie nennt Schopenhauer nicht ausdrücklich, muss sie aber dem ganzen Zusammenhange nach wie auch den (III, 468) angeführten Beispielen zufolge natürlich ebenfalls hieher begreifen. — hat die Reflexion, die Absicht und durchdachte Wahl bedeutenden Antheil: *Verstand, Technik und Routine müssen hier die Lücken ausfüllen, welche die geniale Konception und Begeisterung gelassen hat,* und allerlei nothwendiges Nebenwerk muss, als Cement der eigentlich ächten Glanzpartien, diese durchziehen. Hieraus ist es erklärlich, dass alle solche Werke — die vollkommensten Meisterstücke der allergrössten Meister allein ausgenommen – einiges Schaale und Langweilige unvermeidlich beigemischt enthalten. Als Exempel von Tragödien, welche diesen Mangel an Ursprünglichkeit durch Vorwalten der Reflexion auszugleichen suchen, werden in der Regel *Uhland's* und *Rückert's* Dramen angeführt[1]), und nicht mit Unrecht. Ihnen gilt *Lessing's*[2]) Warnung, ja nicht „schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspieles" zu halten. Dagegen dichtet Shakespeare, indem er seine Stoffe, „wie Prometheus die Lehmklösse, zusammenschlägt, durchknetet und mit Sonnenfeuer durchwirkt, Thonklumpen

---

[1]) S. *Rudolf Gottschall,* die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. 4. Aufl. in 4 Bdn. Breslau, Trewendt, 1875 III, 15 und 41 f.

[2]) VII, 14—15 ed Lachm.-Maltz Vgl. *Emil Kuh's* Hebbel-Biographie II, 295 f.

zu gottähnlichen Gebilden beseelend“ [1]). Nichtsdestoweniger liegt auch in Shakespeare's Tragödien, wenn in irgend einem Werke der Welt, ein Gedankenschatz voll unermesslichen Werthes. Aber es ist mit diesem Schatze, wie mit dem Nibelungenhorte. Man weiss nur, dass er da ist; Niemand aber vermag ihn zu heben: Schopenhauer wäre wohl, trotz seines Widerspruches (III, 407), der Mann dazu gewesen [2]).

Hienach giebt es denn, wie schon angedeutet und wie namentlich im Hinblick auf das zuletzt Gesagte nochmals hervorgehoben werden muss, ganz beträchtliche Unterschiede, was die Bedeutung der Gedanken anlangt. So haben viele Gedanken nach Schopenhauer (VI, 534) bloss Werth für Den, der sie denkt, aber nur wenige unter ihnen besitzen die Kraft, noch durch Reperkussion oder Reflexion zu wirken, d. h. nachdem sie niedergeschrieben, dem Leser Antheil abzugewinnen. Dann aber giebt es — und darauf wurde eben hingewiesen — Gedanken, die an und für sich selbst und allein nicht werth waren, hingeschrieben zu werden, die aber der Zusammenhang nöthig machte: aus solchem Cement besteht nach Schopenhauer (N, 471) wohl die Hälfte jedes Buches und — nach dem Vorangegangenen dürfen wir beifügen — ein Theil vieler Tragödien. Kann man hingegen seinen Text zusammensetzen aus lauter Gedanken, die schon einzig und allein ihrer selbst wegen werth waren, aufgeschrieben zu werden, und es wurden und dann im Verein wirken, so dass das Werthvolle zugleich das Nothwendige und umgekehrt sei, analog der unorganischen Natur, wo das ἐξ ἀνάγκης zugleich das χάριν τοῦ βελτίονος ist [3]): dann giebt es *ein Wunder, wie eine aus Steinen gegossene Mauer.* Keine Schöpfung der Weltliteratur lässt sich wohl an dieser Stelle mit gleich grossem Rechte anführen, wie Shakespeare's „Hamlet“ oder Goethe's „Faust“: dieselben ergeben sich für

[1]) *Klein*, Gesch. des Dramas, V, 450.

[2]) Vgl. *Moriz Heydrich's* Vorwort zu *Otto Ludwig's* Shakespearestudien, Seite XL. Vgl. auch *Louis Lohse*, Anthologie aus Shakespeare. Plauen i. V., Neupert, 1876. Natürlich könnte man hier, gälte es anders erschöpfende Literaturangaben, ganze Dutzende ähnlicher Schriften statt dieser Letzteren allein anführen.

[3]) Vgl. Seite 147 dieser Schrift

Schopenhauer demnach, auch was die *διάνοια* betrifft, geradezu als Mustertragödien (III, 468).

Ueber specifisch „*tragischen Styl*“, über die Diktion des Trauerspieles, als solche, giebt es in der Poetik des Aristoteles bekanntlich nur ganz wenige, vereinzelte Bemerkungen. In den Kapiteln 19 bis 23 des unschätzbaren Werkchens handelt der Stagirite allerdings ziemlich weitläufig von der *λέξις*, der Sprache — dem vierten bei der Tragödie in Betracht fallenden Faktor —; indess Diess geschieht in so allgemein gehaltenen Umrissen, dass es, abgesehen von der Komödie, für jede Art von Poesie, namentlich aber auch für die epische geltend gemacht werden kann [1]). Zudem bewegt sich der griechische Philosoph bei seinen, diesen Punkt betreffenden Winken und Fingerzeigen auf verhältnissmässig niedrigerem Niveau. Ja, der Abstand vermag gar nicht beträchtlicher gedacht zu werden zwischen den tiefsinnigen Untersuchungen über das Wesen und die Stellung der Tragödie in der Reihe der Künste, über ihre Wirkung und Theile, über die Charaktere und Erkennungen u. s. w. einerseits, und den, dagegen gehalten, etwas kleinlichen grammatischen Schemen andererseits, welche, so sehr sie historisch den höchsten Werth beanspruchen mögen, gleichwohl, um, wie heutzutage ähnliche Exkurse, auch rein sachlich zu imponiren, doch des unerlässlichen statistischen Materials allzusehr entrathen. Es ist demnach vielleicht keine so unzutreffende Vermuthung, die *Reinkens* [2]) ausgesprochen hat, dass Aristoteles die ganze lange Erörterung, in der er vom Buchstaben bis zum Satze den Bau der Sprache zum Vorwurfe nimmt, vielleicht lediglich aus dem Grunde seiner Poetik anhängte, weil — nun „weil es ihm für die Unterbringung solcher Specialuntersuchungen an bequemen Ablagerungsplätzen fehlte, wie wir sie in Zeitschriften, Sitzungsberichten, Universitäts- und anderen Schulprogrammen haben.“ In einem ähnlichen Falle, wie bei Aristoteles, befindet man sich, was die Sprache der Tragödie angeht, bei Schopenhauer, indem, was sich aus den Schriften des Letzteren an

[1]) Vgl. *Vahlen*, Beiträge III, 273.

[2]) *Reinkens*, Aristoteles über Kunst, Seite 70 f.

überhaupt hieher beziehbaren Bemerkungen zusammenbringen lässt, sogar nicht nur die tragische oder poetische Diktion im Allgemeinen trifft, sondern, noch weiter gehend, dem Schriftsteller überhaupt, insofern Diess möglich erscheint, an die Hand gehen will.

Bezüglich der Bedeutung der Sprache, insofern Letztere ein Moment des tragischen Kunstwerkes vorstellt, hat Aristoteles keine zu hohe Meinung. Ist er doch alles Ernstes der Ansicht, dass die Grünschnäbel im Dienste Melpomenens für den dichterischen Ausdruck weit eher das erwünschte Zeug verrathen, ja sogar in dieser Beziehung früher strengen Anforderungen Genüge leisten, als für die Komposition der Tragödie[1]) — ein Ausspruch, der durch die Schlagworte „Titus Andronikus", „Götz", „Räuber" und wieder „Macbeth", „Tasso", „Wallenstein" schwerlich erhärtet wird —, während sich im Gegentheile wohl der Beweis führen liesse, dass in den Werken wahrhaft genialer Tragiker eben auf einer gewissen Altersstufe „*Alles* sich zum Ganzen webt" und so das Gesetz von der Allgegenwart des Genius in sämmtlichen Theilen seines Werkes (VI, 555) am glänzendsten erfüllt wird. Etwas anders, als Aristoteles urtheilt *Hebbel*, der schon um seiner Praxis willen gewiss vollauf Gehör verdient. *Hebbel* sagt[2]): „Unstreitig ist die Sprache das allerwichtigste Element, wie der Poesie überhaupt, so speciell auch des Dramas, und die Kritik thut schon darum wohl, bei ihr zu beginnen, weil sie, wenn sie hier nicht befriedigt wird, gar nicht weiter zu gehen braucht. In der Idee, selbst in den Charakteren, versteckt sich das Abstrakte sehr tief und wird um so schwerer entdeckt, als in diesem Kreise auch das Konkreteste bei seiner symbolischen Natur darauf zurückführt, es sich also um die immer äusserst schwierige Ermittlung handelt, ob eine an sich schon bis zur Unmerklichkeit feine Linie überschritten wurde oder nicht. Dagegen offenbart es sich in der Sprache dem ästhetischen Sinn sogleich, denn nur durch sie und in ihr wird die lange adjektivlose Arbeit

[1]) Ar. poet. Kap. 6. 1450 a 35. ed. *Vahlen*.

[2]) *Friedr. Hebbel's* sämmtl. Wke. X, 94 f. Vgl. *Emil Kuh's* Hebbel-Biogr. II, 387 f.

des poetischen Geistes, die in einigen Stadien sogar mit dem Geschäft des Denkers, der Thätigkeit des Psychologen, in freilich modificirter Form zusammentrifft, zur entschiedenen Dichterthat. Aber allerdings muss man, um sich an die Analyse der Sprache wagen und aus ihrer Beschaffenheit das Urtheil ableiten zu können, den specifischen Unterschied zwischen einer Relation und einer Darstellung erkannt haben, und diese Erkenntniss scheint selten zu sein.“ Noch entschiedener heisst es bei *Otto Ludwig* [1]): „Die Hauptsache im Drama ist doch nicht die Handlung, sondern das dramatische Gespräch, wie im menschlichen Leibe der Knochenbau ja auch nur Mittel ist; die Handlung ist bloss Anlass des Gespräches, und dieselbe muss so erfunden sein, dass sie natürlichen Anlass zu schauspielerisch belebten, poetisch gehaltreichen Gesprächen giebt, und zugleich zum mannigfaltigen Wechsel derselben u. s. w.“ [2]) Schopenhauer seinerseits hält, wofern nicht alle Anzeichen täuschen, den tragischen Styl wie den Styl überhaupt, als Physiognomie des Geistes (II, 529), zwar nicht für *das* Wesentlichste, aber doch für *ein* Wesentliches im Trauerspiele. Es möchte Diess beinahe schon daraus erhellen, weil alle seine Vorschriften, welche hier füglich Erwähnung finden können, sozusagen unter eine einzige Formel sich bringen lassen, unter die Formel: „*naiv* zu sein.“ Während noch der Stagirite [3]) seiner Definition des Trauerspieles die Sonderforderung einfügt, dass in den verschiedenen Theilen desselben die verschiedenen Arten der „gewürzten“ Rede, der „Redewürze“, zur Anwendung kommen sollen: beschränkt sich Schopenhauer auf die einzige, übrigens oft variirte und modificirte Mahnung, „naiv“ zu schreiben. Naiv? „Ist denn Das so viel?“ So möchte man hier mit *Börne* [4]) fragen, wo derselbe am Schlusse seiner „Hamlet“-Kritik der übermässigen Bewunderung Shake-

[1]) Shakespearestudien, Seite 145 u. ö.

[2]) Ein andermal (Shakespearestudien, Seite 487) heisst es freilich bei demselben *Otto Ludwig*: „Die Sprache des Dramas muss durchaus Nebensache sein, Nichts sein wollen, als blosses Darstellungsmittel; sie darf durchaus nicht so selbständig werden, dass sie dem Gegenstande als Ding für sich entgegensteht.“

[3]) Ar. poet. Kap. 6. 1449 b 25.

[4]) *Ludw. Börne*, ges. Schriften in 12 Bdchen. Wien, Tendler, 1868. V, 65.

speare's scheinbar zu steuern sucht, und mit demselben Börne antworten: „Man braucht nur Genie zu haben; das Andere ist leicht.“ Aehnlich braucht denn auch Schopenhauer Naivetät und Genialität nahezu wie Wechselbegriffe: Nichts gilt ihm als gleich vollkräftiger Grundzug, als gleich untrügliches Merkmal des ächten Genies, wie Naivetät und Simplicität, die antike, grandiose, erhabene Einfalt des Ausdrucks, ingenuité, candeur (II, 509. VI, 553. vgl. III, 452), wogegen Originalität der Wendungen und individuelle Angemessenheit des Ausdrucks, den Einer gebraucht, bereits ein unfehlbares Symptom überwiegenden Geistes (VI, 604) im Allgemeinen genannt werden muss.

Gleichwie also die schöne Körperform bei der leichtesten oder gar keiner Bekleidung am vortheilhaftesten sichtbar wird, und daher ein sehr schöner Mensch, wenn er zugleich Geschmack hätte und er demselben auch folgen dürfte, am liebsten beinahe nackt, nur nach Weise der Antiken bekleidet, gehen würde: ebenso wird jeder schöne und gedankenreiche Geist sich immer auf die natürlichste, unumwundenste, einfachste Weise ausdrücken; umgekehrt aber wird Geistesarmuth, Verworrenheit, Verschrobenheit sich in die gesuchtesten Ausdrücke und dunkelsten Redensarten kleiden, um so in schwierige und pomphafte Phrasen kleine, winzige, nüchterne oder alltägliche Gedanken zu verhüllen, Demjenigen gleich, der, weil ihm die Majestät der Schönheit abgeht, diesen Mangel durch die Kleidung ersetzen will, und unter barbarischem Putz, Flittern, Federn, Krausen, Puffen und Mantel die Winzigkeit oder Hässlichkeit seiner Person zu verstecken sucht (II, 270 f.); daher bleibt die Naivetät das Ehrenkleid des Genies, wie Nacktheit das der Schönheit (VI, 583). Und gleichwie man sich ferner in der Baukunst vor der Ueberladung mit Zierrathen (vgl. II, 509) zu hüten hat: so in den redenden Künsten vor allem nicht nothwendigen rhetorischen Schmuck, allen unnützen Amplifikationen und überhaupt vor allem Ueberfluss im Ausdruck; im Gegentheile soll man sich also eines *keuschen* Styls befleissigen. Alles Entbehrliche wirkt nachtheilig, und das Gesetz der Einfachheit und Naivetät gilt, da diese sich auch mit dem Erhabensten verträgt, für alle schönen Künste

(VI, 559. vgl. VI, 460). Das Genie giebt sich also, abgesehen von dem Treffenden, Originellen und der Sache stets genau Angepassten des Ausdruckes, insbesondere durch das Naive der Aussagen, durch die Neuheit der Bilder und das Schlagende der Gleichnisse kund, — Vorzüge, welche sämmtlich ohne Ausnahme die Werke grosser Köpfe auszeichnen, denen Anderer hingegen stets abgehen; wesshalb diesen nur banale Redensarten und abgenutzte Bilder zu Gebote stehen, und sie sich nie erlauben dürfen, *naiv* zu sein, bei Strafe, ihre traurige Gemeinheit in ihrer Blösse zu zeigen; statt Dessen sind sie *preziös* (III, 78). Darum sagte Büffon[1]) mit Recht: „le style est l'homme même" und schon Isokrates „*λόγος εἴδωλον ψυχῆς*", während Schopenhauer (VI, 553) ungemein bezeichnend den Styl den Schattenriss des Gedankens nannte, — eine Definition, die, so scharf sie sich gegen die etwas farblose des Stagiriten ausnimmt — wonach *λέξις* als *ἡ διὰ ὀνομασίας ἑρμηνεία*[2]), die Aeusserung durch Worte, bestimmt wird — gleichfalls, und zwar wiederum im Gegensatze zu Aristoteles, auf die bereits berührte enge Zusammengehörigkeit, die Verschwisterung der beiden formellen Bestandtheile des Trauerspiels kurz und schlagend hindeutet, so dass man fast, neben einem inhaltlichen, auch noch einen formellen Monismus der Tragödie annehmen möchte. Zugleich liegt aber in den zuletzt citirten Worten Schopenhauer's des Weiteren das wichtige Zugeständniss, dass, wofern man anders Gedanken und Sprache begrifflich auseinanderhalten wolle, jenen unweigerlich der Vorzug vor dieser gebühre; denn der Styl erhält, wie Schopenhauer, in vollstem Einverständnisse mit dem bisher Vorgetragenen, erklärt (VI, 553), die Schönheit vom Gedanken, wogegen nur bei Scheindenkern die Gedanken durch den Styl schön werden sollen.

Der Naivetät des Styls ist entgegengesetzt der — *Schwulst*, in der Allgemeinheit der Bedeutung dieses Wortes, mit welcher es der Dionysios Longinos[3]) unseres Jahr-

[1]) Vgl. *Büchmann*, geflügelte Worte. 3. Aufl. Seite 68 f.

[2]) Aristot. poet. Kap. 6. 1450 b 13.

[3]) *Karl Gutzkow*, Dionysius Longinus oder über den ästhetischen Schwulst. Stuttgart, Emil Gutzkow, 1878.

zehents gebraucht hat. *Friedrich Theodor Vischer*[1]) findet bei Goethe und Schiller einen Zug, für den er keinen rechten Namen weiss. Es ist ein gewisses Etwas, zu dem man sagen möchte: *zu* schön! „Kann aber", so fragt Vischer, „in der Welt des Schönen, in der Kunst, auch Etwas *zu* schön sein?" Eine dialektisch schwere Frage, auf welche Vischer in Kürze folgendermaassen antwortet: „Nennt man das Charakteristische auch schön, dann muss sie verneint werden; was schön aussieht, aber nicht charaktertreu ist, wäre dann als nicht wirklich schön zu bezeichnen: stellt man das Charakteristische dem Schönen gegenüber und nennt es lieber wahr, und bedenkt zugleich, dass ein Kunstwerk, wie sehr das Schöne sein Ziel sein mag, doch Partien haben muss, die durch mehr oder minder herbe Wahrheit hindurch zur Schönheit führen, so ist die Frage zu bejahen und hiemit zuzugeben, dass es auf Kosten der Wahrheit schön sein kann. Darf man nun sagen: es findet sich bei jenen grossen Dichtern ein Zug zum Schönmachen, das nicht wahrhaft schön, weil nicht charaktertreu ist, oder zum Schönmachen auf Kosten der Wahrheit, also ein Zuviel des Schönen? Wenigstens Etwas von einem solchen Zuge? Hat man wirklich ein Gefühl bei ihnen, dass sie mehr auf schönes Arrangiren, als auf jene Schönheit arbeiten, die auch lebenswahr ist?" Um den Schein gehässiger Verkleinerung abzuwehren, wenn man diese Frage aufwirft und sie *nicht* mit Nein beantworten zu können gesteht, sucht Vischer alsdann den ganzen Punkt in das Licht des Historischen zu rücken. Indem ich selbst, namentlich was Goethen betrifft, sehr weit entfernt bin, Vischer's Meinung beizutreten, und des Letzteren Worte lediglich um der hier behandelten Sache willen angeführt habe, glaube ich auch, dass, wäre anders Vischer nicht Vischer, sondern — *Gutzkow*, er sehr leicht den technischen Ausdruck für jenes „Zu schön" zur Hand gehabt, und dasselbe eben einfach — „*Schwulst*" genannt haben würde. Denn Gutzkow weissagt[2]), es werde ein Literarhistoriker kommen, der den Verstand Schopen-

[1]) Goethe's Faust, neue Beiträge zur Kritik des Gedichtes. Stuttgart Meyer und Zeller, 1875. Seite 72 ff.

[2]) a. a. O. Seite 47.

hauer's, bei zwanzig Jahren die Reife von vierzig hat, — ein Literarhistoriker, der sich alsdann nicht durch Schiller, nicht durch Goethe den Kopf verdrehen, nicht mit hochaufgeschürzten Redensarten imponiren lasse. Gutzkow verlangt ferner[1]), man solle sich dem Ideale desto näher fühlen, je einfacher der Styl und die Vortragsweise in sonst originalen Werken sei. „Grimassirt aber der Autor," so fährt Gutzkow fort, „will er die Wirkung schon vorweg nehmen, überhäuft er den Leser mit Ausschmückungen und Beiwerk, so ist der *Schwulst* im Anzuge und ein reiner Geschmack kann nicht weiter kommen, weil ihn das Gesuchte stört. Also ist Schwulst überall da, wo das Poetische, das erst kommen soll, erst aus der Verwicklung kommen, schon vorweggenommen worden, und die Rosen schon blühen, ehe sie noch Knospen angesetzt haben können. Umgekehrt hinkt der Schwulst oft wie ein Rauchfassschwinger hinter dem Gewöhnlichsten hinterher." Man braucht den persönlichen Angriffen, deren sich in der Brandschrift des neustzeitlichen Dionysios Longinos eine so erkleckliche Anzahl findet, nur zum geringsten Theile Geschmack abzugewinnen, vermag aber dabei vereinzelten, einschneidenden und treffenden theoretischen Bemerkungen Gutzkow's über eine Unart der Diktion, die bald mehr, bald minder in der Mode wurzelt, häufig aber auch aus individuellen Gründen hervorgehen dürfte, die ungeschmälertste Anerkennung schwer vorzuenthalten. Nur ist die Klage über Das, was Gutzkow zusammenfassend mit „*Schwulst*" bezeichnet, älter, als der Verfasser der ästhetischen Schrift „*περὶ ὕψους*"[2]). Oder gehört nicht bereits das grösste komische Genie der Welt, der attische Spötter *Aristophanes*, zu den Feinden der hochtrabenden Redeweise? Und besitzt derselbe nicht zugleich göttliche Unbefangenheit genug, die köstlichste aller literarischen Persiflagen, seine unsterblichen „Frösche", zu dichten, sowie deren zwerchfellerschütternde Ausfälle in erster Linie zwar

[1]) a. a. O. Seite 104 f.

[2]) Vgl. *Anton Westermann*, Geschichte der Beredtsamkeit in Griechenland und Rom. 2 Theile. Leipzig, Barth, 1833—1835. I, 229 ff. — *Eduard Müller*, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. 2 Bde. Breslau, Max und Komp, 1834—1837. II, 327 ff.

gegen Euripides zu richten, an dem er überhaupt, hier wie sonst, eine geradezu vernichtende Kritik übt[1]), sodann aber auch den übrigens hochgepriesenen Aeschylos, welchem er die erste Stelle unter den Meistern griechischer Tragik einräumt, wenigstens mittelbar, ziemlich unverblümt zu geisseln?[2]) Der König des dramatischen Bombastes und der Wort-Dreimaster, wie Schopenhauer (V, 177) sagen würde, in dessen Munde die ochsengrossen Phrasen wie im Feuer prasselnde Eichklötze krachen, bildet daselbst den erheiterndsten Gegensatz zu Euripides, welcher erst recht sein Theil kriegt für den gemachten Pomp und den feierlichen Glanz, mit dem er die alltäglichsten Dinge umbrämt, und dadurch ganz eigentlich der Schöpfer hohlen Wischiwaschi's und poetischen Abrakadabra's geworden ist. Insbesondere der letztere dunkle Punkt der Euripideischen Sprache ist von Aristophanes für alle Zeiten unsterblich lächerlich gemacht worden durch den gelungenen Schabernack, dass der wetteifernde Aeschylos an die verschiedensten und hochtrabendsten Stellen der Werke seines Gegners irgend ein nichtssagendes Sätzchen: „kam um seinen Salbentopf" anhängt, das inhaltlich im Grunde gerade so gut dazu passt, wie jede andere Fortsetzung, und eben dadurch eine unverkennbare Neigung des Euripides zu Floskelkram, natürlich mit komischer Uebertreibung, in ihrer splitterfadennackten Armuth aufdeckt. Nichtsdestoweniger giebt es nach Schopenhauer[3]) Leute, welche den *„Schwulst"* für ein Verdienst und die einfache, plane Rede für einen Fehler halten. Ihnen diene immer wieder zur Einsicht, dass man zwar, wo möglich, denken soll, wie ein grosser Geist, hingegen dieselbe Sprache reden, wie jeder Andere. Man brauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge: aber Jene machen es umgekehrt. Wir finden sie nämlich bemüht, triviale Begriffe in vornehme

[1]) S. *J. van Leeuwen*, de Aristophane Euripidis censore. Amsterdam, Spin, 1876, besonders Seite 67 ff.

[2]) *H. Theodor Rötscher*, Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin, Voss, 1827. Seite 220 und sonst. Vgl. auch *Paul Hennig*, Aristophanis de Aeschyli poesi iudicia. Leipzig, Teubner, 1878. Seite 40 u. ö.

[3]) Vgl. *David Asher*, Arthur Schopenhauer. Neues von ihm und über ihn. Seite 8.

Worte zu hüllen, und ihre sehr gewöhnlichen Gedanken in die ungewöhnlichsten Ausdrücke, die gesuchtesten, preciosesten und seltsamsten Redensarten zu kleiden. Ihre Sätze schreiten beständig auf Stelzen einher. Hinsichtlich dieses Wohlgefallens am Bombast, überhaupt am hochtrabenden, aufgedunsenen, hyperbolischen und aerobatischen Style ist ihr Typus der Fähnrich Pistol, dem sein Freund Falstaff einmal ungeduldig zuruft: „Sage, was Du zu sagen hast, wie ein Mensch aus dieser Welt!“ (VI, 556). Und doch ist Nichts leichter, als so zu schreiben, dass kein Mensch es versteht; wie hingegen Nichts schwerer, als bedeutende Gedanken so auszudrücken, dass Jeder sie verstehen muss (VI, 552).

Poetischen Genuss unter Kopfbrechen erklärt aber Schopenhauer (III, 491) nicht nur für verpönt, sondern auch für platterdings unmöglich. Daher die spitze Bemerkung, welche er gegen manche griechische *Chöre* vorbringt. Es giebt, so schreibt er (III, 490), wohl in allen Sprachen auch eine blosse Klingsklangspoesie, mit fast gänzlicher Ermanglung des Sinnes. Der Sinologe Davis bemerkt, dass die chinesischen Dramen zum Theil aus Versen bestehen, welche gesungen werden, und setzt hinzu: der Sinn derselben ist oft dunkel, und, der Aussage der Chinesen selbst zufolge, ist der Zweck dieser Verse vorzüglich, dem Ohre zu schmeicheln, wobei der Sinn vernachlässigt, auch wohl die Harmonie ganz zum Opfer gebracht ist. — Wem fallen hiebei nicht, so fragt nun Schopenhauer, die oft so schwer zu enträthselnden Chöre mancher griechischen Trauerspiele ein? Wenn diese rhetorische Frage eben lediglich, wie der *Wortlaut* besagt, die häufig ausserordentliche Schwierigkeit in der Erläuterung der Chorgesänge, insbesondere der des Aeschylos und Sophokles, ausdrücken soll: so darf man Schopenhauer's Meinung nur ganz und gar beipflichten. Mag nämlich der Spielraum auch noch so weit sein, welchen Kritik und Hermeneutik in den Dialogpartien Aeschyleischer wie Sophokleischer Tragödien finden: die Einzel- und Gesammterklärung der Chöre hat man seither mit Recht als den wahren Chimborasso philologischer Wissenschaft betrachtet. Doch scheint mir, als habe der Philosoph des Pessimismus dann entschieden Unrecht, wenn er etwa der Ansicht huldigt, jene

unleugbare Schwierigkeit der Exegese falle den Dichtern selbst zur Last. Das würde allerdings, wofern es sich anders wirklich so verhielte, eine sehr schwere Anklage wider die Genialität der grossen Meister griechischer Tragik sein. Zum Glücke bestätigt sich aber diese Anklage höchstens insoferne, als *wir* nicht mehr in dem Falle sind, mit dem Rüstzeug unserer Einsicht allemal gleich den Vollgenuss eindringlicher Vertiefung in die Schönheiten des Originals und somit unverkümmerter Verlebendigung jener melischen Partien zu gewinnen. Allein warum? Doch bloss wegen gewisser unheilbaren Verderbnisse, die sich in manche Texte eingeschlichen haben, sowie auch wegen der unleugbaren Schwierigkeit, welche bisweilen damit verbunden ist, wenn man den metrischen Bau, dessen Kenntniss für nicht wenige Strophen geradezu Hauptschlüssel des Verständnisses genannt werden muss, genau inne haben will. Das sind leidige Thatsachen, die sich seit Schopenhauer im Laufe der Jahre zwar wesentlich gebessert haben[1]), indess gleichwohl noch sogar einen Philologen von dem Weltrufe eines *Bonitz*[2]) zu dem Ausspruche vermochten, dass ihm diese und jene Chorstelle „in vollem Dunkel schwebe"; — natürlich in erster Linie wegen der Zerrüttung der überlieferten Worte. Jedoch klingt Bonitzens Aussage immerhin ganz anders, als der wohl nur halb im Ernste gemeinte Vorwurf des „τραγικὸς λῆρος", welchen Aristophanes gegen Aeschylos erhebt, und vollends ist von hier aus noch eine überaus weite Kluft bis zu leerer Klingsklangspoesie, bis zu blossem rhetorischen Hopsasa (III, 489), – Invektiven, welche Schopenhauer, indirekt zwar, aber trotzdem mit der erforderlichen Deutlichkeit, gegen die herrlichen Kleinode hellenischer Chormelik vorzubringen keinen Anstand nimmt. Darum nochmals: die Alten trifft keinerlei Schuld, wie wenn sie die Chorstellen als eine Ablagerungsstätte für ein nur dem Gehöre schmeichelndes, im Uebrigen aber zusammenhangloses Füllsel gemissbraucht hätten. Nein und tausendmal nein! Alles spricht dafür, dass

[1]) Vgl. *J. H. Heinrich Schmidt's* grossartiges Werk: Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung. 4 Bde. Leipzig, Vogel, 1868 –1872.

[2]) Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien a. d. J. 1857, Seite 196 ff.

wir mit unzureichendem Apparate an die Lektüre der betreffenden Stellen herantreten, oder doch häufig um den unverstümmelten Wortlaut Dessen gekommen sind, was Aeschylos und Sophokles ursprünglich niederschrieben und auf die Nachwelt bringen wollten; Nichts hingegen deutet darauf, dass wir mit besonders erheblichen Schwierigkeiten würden zu kämpfen haben, wenn eben die beiden angegebenen, sowie auch noch andere Hemmnisse wegfielen. Uebrigens haben die Letztern keineswegs hindern können, mindestens im Einzelnen Schopenhauer's Beschuldigungen, gewissermaassen ad oculos, zu widerlegen. Ich nenne bloss ein Beispiel statt vieler, *Ludwig Lange's*[1]) Sonderkommentar zu jenem durch die Form wie durch die Fülle und Tiefe seiner Gedanken gleich ausgezeichneten Stasimon des „Königs Oedipus": „εἴ' μοι ξυνείη φέροντι u. s. w."[2]) Dieser äusserlich ebenso umfangreiche, als innerlich gediegene Specialkommentar Lange's — wohl überhaupt das Eingehendste und Erschöpfendste, was man auf diesem Gebiete kennt — setzt nicht bloss das Einzelnste in deutliches Licht, sondern weist ebenfalls auf das glücklichste nach, wie jenes in den Rahmen des Gesammtbildes passt, wodurch alsbald die auf den ersten Blick übergross scheinenden Schwierigkeiten der Erklärung sich fast vollständig verflüchtigen. Ob denn Schopenhauer, solchem handgreiflichen Gegenbeweise gegenüber, seine irrige Anschauung aufrecht erhalten haben würde?

Wie zum Vornherein gar nicht anders denkbar, verurtheilt auch Aristoteles den poetischen Schwulst, wenn man auch in diesem Punkte eine grössere Ausführlichkeit seiner Darstellung sowie namentlich mehr an einem Platze beisammenstehende, den Gegenstand erschöpfende Bemerkungen wünschen möchte. Der Redeweise in den Dialogpartien der Tragödien erscheinen nach Aristoteles[3]) bloss solcherlei Ausdrücke vollkommen angemessen, deren man sich auch in der

[1]) S. Verhandlungen der achtzehnten Philologenversammlung in Wien. 1858. Seite 23 – 69.

[2]) 862 ff. ed. Dindorf. mai.

[3]) Aristot. poet. Kap. 22 1459 a 11 und s. *Vahlen*, Beiträge III, 273 und 262 ff.

Prosa bedienen darf, Das ist, neben dem gemeinüblichen rhetorischen Schmucke, insbesondere die Metapher, welche in gebundener wie in ungebundener Sprache die mächtigste Wirkung thut[1]). Wie aber der Dramendichter dabei, um die Illusion des wirklichen Dialogs wach zu erhalten, die goldene Mittelstrasse zwischen Plattheit und Schwülstigkeit des Ausdruckes nicht zu verfehlen braucht: Das zeigt der Stagirite am Beispiele des Euripides, als welcher den Konversationston mit besonnener Eklektik auszunützen verstehe. An einer andern Stelle[2]) hebt Aristoteles hervor, dass der Dichter überhaupt, mithin auch der Tragiker, an den sogenannten „faulen“[3]) Partien seines Werkes, also an solchen, welche weder durch Charakterzeichnung, noch durch Gedanken bedeutend erscheinen, was die Diktion betrifft, insbesondere alle Sorgfalt aufwenden muss, zumal, wenn er „auch in diesem Falle“ (*πάλιν*, eigentlich „wieder“) eine übermässige Pracht des Wortes entfaltet, Charaktere und Gedanken vollends in den Hintergrund treten würden. Ich weiss wohl, dass die namhaftesten und bewährtesten Kenner der Aristotelischen Poetik — darunter Allen voran *Vahlen*[4]) — die letztere Stelle anders deuten. So erklärt Vahlen, dass in den matteren Theilen eine glänzende Sprache als Ersatz gelten dürfe für sonstige Mängel: denn in den andern Partien würde eine zu glänzende Diktion eher nachtheilig, als förderlich sein. Doch glaube ich, durch meine Auffassung weder gegen den Sinn der Worte, noch gegen den ganzen Zusammenhang der erwähnten Stelle zu fehlen. Ueberdiess aber dürfte wohl, von letzterem Umstande ganz abgesehen, gar kein Zweifel bestehen darüber, wo die *Wahrheit* überhaupt liegt. Wenn der Dichter an irgend einer Stelle seines Werkes im Schaffensdrange erlahmt, so dass die Komposition schwächer wird, so muss er allerdings, sobald es eben anders nicht geht, im Gebiete der Sprache als Künstler sich weisen — *τῇ λέξει δεῖ διανοεῖν*, wie Aristoteles sagt —: aber damit ist ihm noch platterdings nicht das Zugeständniss ertheilt (vgl. VI, 466), nun

[1]) Aristot. rhet. III. Buch, Kap. 2. 1405 a 4 ed. Bekker.

[2]) Aristot. poet. Kap. 24. 1460 b 2.

[3]) Die wörtliche Uebersetzung von „*ἀργοῖς*“ passt sehr gut.

[4]) Beiträge III, 298 f.

gleichsam den Purpurmantel eines reichen Styls über seine sonstige Armuth oder Mittellosigkeit zu breiten, indem dann der Gegensatz erst recht zu Tage träte. Mit dieser Auslegung der Aristotelischen Worte, welche ich übrigens, wie gesagt, unbeeinflusst von etwaigem Hinblicke auf den Mann gewonnen zu haben denke, dessen „Philosophie der Tragödie" diese Blätter darstellen wollen, begegnen sich denn auch Aristoteles und Schopenhauer wiederum in ihren Ansichten betreffs des tragischen Styls.

Schärfer und nachdrücklicher, als der Stagirite, wenn auch freilich knapp genug, äussert sich *Lessing*[1]) über den Schwulst in der Tragödie, wie folgt: „Ich habe mich mehr vor dem Schwülstigen gehütet, als vor dem Platten. Die Mehrsten hätten vielleicht gerade das Gegentheil gethan; denn schwülstig und tragisch halten Viele so ziemlich für Einerlei. Nicht nur Viele der Leser: auch Viele der Dichter selbst. Ihre Helden sollten so, wie andere Menschen sprechen? Was wären Das für Helden? Ampullae et sesquipedalia verba[2]), Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte[3]): Das macht ihnen den wahren Ton der Tragödie." Etwas später führt Lessing einen Grund an, warum wir uns den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen dürfen. „Alle Personen", so erklärt hierselbst Lessing, „sprechen und unterhalten sich da auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten, den besten Worten entladen, sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neueren, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen grösstentheils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ursache haben, sie demungeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache

---

[1]) VII, 248 ed. Lachm.-Maltzahn.

[2]) Vgl. *E. L. Rochholz*, der deutsche Aufsatz Wien, Braumüller, 1866. Seite 358 ff.

[3]) Eigentlich: „duftende Phrasen und anderthalbfüssige Worte." Hor. ars poetica v. 97.

führen zu lassen? Sie hört Niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht Niemand, als Leute, welche in die Handlung wirklich mitverwickelt, die also selbst im Affekt sind und weder Lust noch Musse haben, Ausdrücke zu kontrolliren. Das war nur von dem Chore zu besorgen, der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mithandelte, und stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale wirklichen Antheil nahm. Umsonst beruft man sich dessfalls auf den höheren Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt, als der gemeine Mann: aber sie affektiren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken, als er. Am wenigsten in Leidenschaften, deren jede ihre eigene Beredtsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Unerzogenste so gut versteht, als der Polirteste. Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeigt von keiner Empfindung und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten."

„Wenn Pomp und Etikette", so bemerkt Lessing ferner, „aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affektirt sprechen, als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Nichts ist züchtiger und anständiger, als die simple Natur. Grobheit und Wust ist ebenso weit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast von dem Erhabenen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstige Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung giebt mehr Gelegenheit, in beide zu verfallen, als die Tragödie." Noch mehr indessen, als durch diese einsichtigen Bemerkungen, hat Lessing durch die That, in seinen eigenen Trauerspielen, gezeigt, welcherlei Sprache der tragische Dichter seine Personen reden lassen müsse. „In Lessing's Sprache, dem treuen Abbilde seines hohen Geistes und liebenswürdigen Charakters, tritt seine Losung: „Klarheit und Wahrheit" auf's eminenteste an den

Tag; Einfachheit und Natürlichkeit, Lebhaftigkeit, Kürze, Kraft und Kernhaftigkeit, Gewandtheit und klangreiche Harmonie sind ihre Gestirne. Von jeher ist sie bewundert worden, von jeher hat sie tief eingreifenden Einfluss ausgeübt. Auch heute noch verdient sie die weiteste Berücksichtigung und den lebhaftesten Nacheifer." Dieses Urtheil *August Lehmann's*[1]), obzwar zunächst Lessing's Sprache überhaupt betreffend, gilt gewiss insbesondere von Lessing's dramatischer Diktion und tragischem Style.

Wenn wir im Bisherigen aus Schopenhauer's Munde ebenfalls bloss in's Allgemeine gehende Ansichten über die Redeweise des Dichters, zumal des tragischen, gehört haben, so fehlt es in seinen Schriften doch auch nicht an einschlägigen besonderen Urtheilen über einzelne Dichter. Unter diesen ist vorzüglich eines, das *Schillern* betreffende, welches — jüngst erst von einem andern Manne in etwas veränderter Form vorgebracht und durch reiches Material gestützt — allgemeines Aufsehen erregt und zahlreiche Meinungsäusserungen für und wider veranlasst hat. Der Eindruck, den die Wahrheit macht, so sagt Schopenhauer an schon des Oeftern berührter Stelle (VI, 559), ist um so tiefer, als ihr Ausdruck einfacher war; theils weil sie dann das ganze durch keinen Nebengedanken zerstreute Gemüth des Zuhörers ungehindert einnimmt; theils weil er fühlt, dass er hier *nicht durch rhetorische Künste bestochen oder getäuscht ist, sondern die ganze Wirkung von der Sache selbst ausgeht. Eben daher steht die naive Poesie Goethe's so unvergleichlich höher, als die rhetorische Schiller's.* Man erkennt schon in diesen wenigen Worten den Vorläufer *Otto Ludwig's*, als welcher sich Schopenhauer hauptsächlich durch seine Anklagen wider den *„rhetorischen"* Schiller auf das unzweideutigste erweist. Die merkwürdige Beobachtung, dass Otto Ludwig sich überhaupt, ohne es zu wissen, mit Schopenhauer's Ueberzeugungen vielfach berührt, ja, ohne den Philosophen des Pessimismus zu kennen, oft geradezu mit dessen Worten spricht, finde ich

---

[1]) Forschungen über Lessing's Sprache von *August Lehmann.* Braunschweig, Westermann, 1875. Vorwort, Seite V. Vgl. *Weddingen*, Lessing's Theorie der Tragödie, Seite 55.

auch von *Moriz Heydrich*[1]), dem Herausgeber des Otto Ludwig'schen Nachlasses, ausgesprochen. Nur ist Otto Ludwig in direkter Begründung alles Dessen, was er an Schiller rügt, also hauptsächlich auch des Schiller'schen Styles, viel weiter gegangen, als Schopenhauer. Wie belehrend, bei aller Ausschreitung, die ja jede kräftige, beharrliche Behauptung und Vertretung eines einmal eingenommenen Standpunktes fast naturgemäss mit sich bringt, in dieser Beziehung der Dichter der „Makkabäer" als Theoretiker bleibt, ist namentlich von *Julian Schmidt*[2]) und *Wilhelm Scherer*[3]) richtig gewürdigt worden. Nach *Otto Ludwig*[4]) verwandelt sich beispielsweise der „Harnisch des Schiller'schen Wallenstein oft in den Schlafrock eines deutschen Professors; er erscheint oft, wie ein Iffland'scher Hofrath, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieses Namens im dreissigjährigen Kriege gewesen zu sein. Im fünften Akt verwandelt sich sein Kostüm in ein antik-griechisches. Wahrlich, der reale Wallenstein, und auch ein Shakespeare'scher poetischer hätte nicht jenen Mantel idealistischer Resignation umgenommen; er hätte jedenfalls getobt, wenigstens innerlich, und wenn er eine Rolle spielen wollte, gewiss eine andere gespielt, als die eines sentimentalen Sokrates. Aber es war dem Dichter ja um eine Gestalt zu thun, die das Resultat seiner tragischen Studien illustriren sollte. So haben wir denn in seinem „Wallenstein" ein Bild, wie es ein Landschafter machen wollte, der verschiedene Gesichtspunkte in einem vereinigen wollte. Wie breit ist die Rolle des Wallenstein angelegt, und doch bleibt er uns unverständlich. Shakespeare weiss mit wenig starken Strichen ein unendlich klareres Bild zu geben. Wie kommt Das aber? Weil Wallenstein ein geistreicher Mann ist, der über so viel Anderes wunderbar schön und geistreich sprechen muss, und daher wenig Raum übrig behält, um Das zu sagen,

---

[1]) S. *Otto Ludwig*, Shakespearestudien. Aus dem Nachlasse des Dichters herausgegeben von *Moriz Heydrich*. Seite LXXVII des Vorberichtes.

[2]) Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit IV, 150 ff.

[3]) Vorträge und Aufsätze aus der Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich, Seite 389 ff.

[4]) Shakespearestudien, Seite 226 f.

was er uns eigentlich sagen müsste. Und dann, weil dieser weite, *darüber gemalte* Mantel die inkonsequente Zeichnung verbirgt. So knapp ausgeführt, wie die Shakespeare'schen Helden, würde die Unwahrheit und Inkonsequenz des Charakters allen Denen in's Gesicht schlagen, die jetzt den Wald vor Bäumen, den Menschen vor seinem *Redeschmucke* nicht sehen. Goethe hat Schwächlinge, aber er giebt sie für nichts Anderes aus, er macht sie höchstens liebenswürdig: aber hier sollen wir Schwächlinge bewundern; Schiller bietet alle Kraft seines grossen Genius auf, sie als Helden erscheinen zu lassen. Ein Held hat Intentionen, er *reflektirt nicht;* wenn er es thut, so ist es darüber, wie er seine Intentionen verwirklichen kann. Was man also von dem historischen Wallenstein weiss, wäre in eines Shakespeare's Hand zu einem grandiosen Bilde geworden: der Schiller'sche aber, ein *Zungenheld*, wie das deutsche Publikum sie gerne hat, spricht Dinge, die meist *wundervoll schön* sind, wenn man sie sich von Schiller selbst gesprochen denkt, und die ihm nicht leicht ein Anderer nachsprechen wird; das Meiste davon aber ist in Wallenstein's Munde unwahr." Von „Maria Stuart" empfängt *Otto Ludwig* [1]) den Haupteindruck, dass „der Dichter dieser Tragödie ein geistvoller, im besten Sinne einer der grössten Künstler der Rede ist, so lange die Erde steht." Ferner findet *Otto Ludwig*, die Schiller'sche Diktion im Allgemeinen sei, wie „die Prachtmäntel, die den Pferden bei mittelalterlichen Festen umgehängt wurden; man sieht kein Bein, vom Halse kaum Etwas, kaum Genug, um zu errathen, welche Art von Geschöpf eigentlich darunter steckt" [2]). Ja, „oscillirend, wie Schiller beständig zwischen Dichter und Rhetor ist und daher auch seines Erfolges bei der grossen Menge gewiss sein kann [3]), ist er, wo ihm etwas Schönes einfällt, nicht im Stande, es bei sich zu behalten. Darum ist er der Liebling der Jugend und der Frauen, die ihrer Natur nach zu dem Glänzenden sich hingezogen fühlen. Das Volk hat ebenfalls einen Zug nach dem Glänzenden, wenn der Glanzgewohnte nach

[1]) a. a. O. Seite 326.

[2]) a. a. O. Seite 272 f.

[3]) a. a. O. Seite 293.

dem Schlichten greift[1]). *Schiller*[2]) selbst äussert sich in diesem Betrachte so: „Ist der Inhalt sehr poetisch bedeutend, so kann eine magere Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegentheil ein unpoetischer, gemeiner Inhalt, wie er in einem grössern Ganzen oft nöthig wird, durch den belebten und reichen Ausdruck poetische Dignität erhält. Diess ist auch meines Erachtens der Fall, wo der Schmuck, den Aristoteles fordert, eintreten muss, denn in einem poetischen Werke soll nichts Gemeines sein." Abgesehen davon, dass in den letzteren Sätzen Schiller's ein kleiner Widerspruch liegt, weil darin das „Gemeine" einmal als nothwendig, dann aber gleich als unstatthaft bezeichnet wird, und das Gemeine des Inhalts ja niemals durch den gleissendsten Schimmer des Wortes sich bannen lässt, sondern in dieser Umhüllung sich desto widerlicher ausnehmen müsste, so kann man doch nicht einmal behaupten, dass Schiller die Schlichtheit der Sprache auch nur seinen besonders grossen und tiefen Gedanken als Aussteuer mitgegeben habe, zumal gerade Schiller's genialste Sentenzen und Gnomen, beispielsweise in der „Braut von Messina", zugleich den glänzendsten Beleg für die Zeugungskraft des deutschen Wortes bilden.

Ganz anders, als über Schiller's dramatische Sprache, urtheilen Schopenhauer und Otto Ludwig über die Diktion der tragischen Personen Shakespeare's und Goethe's. Diess wurde schon aus anderem Anlasse des Oeftern in diesen Blättern berührt. Was der Philosoph des Pessimismus von Shakespeare's Styl gehalten, wie er ihn dem aller Andern vorgezogen hat, bezeugt er einmal durch einen kurzen, aber bedeutungsschweren Satz. Wort und Sprache sind, so sagt er daselbst, das unentbehrliche Mittel zum deutlichen Denken. Wie aber jedes Mittel, jede Maschine zugleich beschwert und hindert, so auch die Sprache: weil sie den unendlich nüancirten, beweglichen und modifikabeln Gedanken in gewisse feste, stehende Formen zwängt, und, indem sie ihn fixirt, ihn zugleich fesselt. Dieses Hinderniss wird durch die Erlernung mehrerer Sprachen zum Theile beseitigt. Denn indem bei

[1]) a. a. O. Seite 355—356.

[2]) Briefwechsel mit Goethe, Nr. 381.

dieser der Gedanke aus einer Form in die andere gegossen wird, er aber in jeder seine Gestalt etwas verändert, löst er sich mehr und mehr von jeglicher Form und Hülle ab; wodurch sein selbsteigenes Wesen deutlicher in's Bewusstsein tritt und er auch seine ursprüngliche Modifikabilität wieder erhält. Die alten Sprachen aber leisten diesen Dienst sehr viel besser, als die neuen; weil, vermöge ihrer grossen Verschiedenheit von diesen, derselbe Gedanke jetzt auf ganz andere Weise ausgedrückt werden, also eine höchst verschiedene Form annehmen muss; wozu noch kommt, dass die vollkommenere Grammatik der alten Sprachen eine künstlichere und vollkommenere Konstruktion der Gedanken und ihres Zusammenhanges möglich macht. Daher konnte ein Grieche oder Römer sich allenfalls an seiner Sprache genügen lassen. Aber wer Nichts weiter, als so einen einzigen modernen Patois versteht, wird im Schreiben und Reden diese Dürftigkeit bald verrathen, indem sein Denken, an so armseelige stereotypische Formen fest geknüpft, ungelenk und monoton ausfallen muss. *Genie freilich ersetzt Alles, so auch Dieses, z. B. im Shakespeare* (III, 71). Ich musste, um die ganze Wucht des Lobes, welches eben in den letzten Worten steckt, wiederzugeben, etwas weiter ausholen und durch das Citat auch einiges nur uneigentlich Hiehergehörige mit heranziehen.

Im Anschlusse an Charakteristiken der Grösse Shakespeare's überhaupt bezeichnet gleichfalls *Otto Ludwig* die Diktion Shakespeare's als meister- und musterhaft, und zwar an sehr zahlreichen Stellen. Was soll man nun dazu sagen, wenn man trotz Alledem anderswo das folgende Urtheil zu lesen bekommt? „Die Sprache eines Dramas muss klar sein und ganz besonders dem Charakter und der Bildungsstufe des Sprechenden gewissenhaft angepasst werden. Wie selten wurde Diess seither beobachtet! Selbst unsere grössten Dichter fehlten hier; nur Lessing nicht! — Und Shakespeare hat in diesem Punkte mehr, als alle anderen Dichter gefehlt; — in seinen Stücken reden Kinder, wie Philosophen, gemeine Soldaten oder Bürger, wie Feldherren oder Fürsten. Von „Charakteristik" der Sprache selten oder nie eine Spur!" [1]) Kaum je ist wohl über einen derart wichtigen

[1]) S. *Karl Fiedler*, das deutsche Theater. Leipzig, Weigel, 1875. Seite 340.

Gegenstand gleich verkehrt geurtheilt worden. Zum Glücke denken nicht Viele so, und, wenn Diess auch der Fall wäre, so liegt doch die Wahrheit zu greifbar und klar am Tage, um etwa schliesslich verkannt zu bleiben. Eines möchte dabei allerdings zuzugeben sein: der sociale Stand, als solcher, die bürgerliche Stellung, die specifische Zunft und Gilde, welche eine der Shakespeare'schen Personen einnimmt, kümmert den Dichter in der Regel Blutwenig bei seiner tragischen Diktion. Ihm erscheint es für das Wesen derselben nicht sehr belangreich, ob die vorgeführten Gestalten Fürsten oder Bauern sind, ob Aristokraten oder Demokraten, und ob sie, wenn sie schon nicht zu den Hohen der Erde gehören, die Schneiderelle oder die Weinflasche oder den Hobel oder endlich den Todtenspaten im Wappen führen. Mit ängstlicher Rücksicht hierauf hat Shakespeare seine dramatischen Gestalten allerdings keineswegs reden lassen, wenn zwar auch in diesem Stücke der Unterschiede übergenug aufgestellt werden könnten. Aber dieser scheinbare Fehler rührt doch nur daher, weil er mit unendlich grossen, unsterblichen Vorzügen Hand in Hand geht, ja diese Letzteren eben nur durch jenen ermöglicht werden. Shakespeare klassificirt und rubricirt nämlich seine Figuren nicht voll diftelnder Pedanterei nach ihren gesellschaftlichen Abstufungen und legt demnach auf eine Abzirkelung schönerer oder schlichterer, geistvollerer oder nüchternerer Ausdrucksweise, die Diesem und Jenem vermöge seines *Ranges* zukomme, kein sonderlich starkes Gewicht, indem er eben die *Menschen*, wie in jedem Falle, so auch in dieser Beziehung, insbesondere ihrem *moralischen* Werthe zufolge einander gegenüberstellt, und namentlich nur im Verhältnisse ihrer dramatischen Bedeutung Nüancen der Diktion, dann aber mit einer von Keinem vor und nach ihm erreichten Meisterschaft, eintreten lässt. Dabei ist die Sprache seiner Charaktere, wie diese selbst, individuell und künstlerisch verallgemeinert zugleich[1]), d. h. die vorgetragenen Gedanken müssen, wie *Otto Ludwig*[2]) sagt, in der Form die Charakterlivrée der Personen tragen. „Der gleiche Gedanke wird," wie derselbe *Otto Ludwig* weiter

[1]) Vgl. *Gervinus*, Shakespeare II, 478.

[2]) Shakespearestudien 314 f.

ausführt, „bei Shakespeare in dem Schlichten schlicht, in dem Naiven naiv, im Ueberschwänglichen überschwänglich, im Nüchternen nüchtern, im Zierbengel, im Redner affektirt oder geschmückt erscheinen, im Sanften sanft, im Wilden trotzig sich geberden. Dazu tritt als Kunstgriff der Charakteristik, und nicht als der geringste, was Shakespeare bei seinen tragischen Helden anwendet. Aus jedem Worte desselben spricht ein: „Ich bin der Held des Stückes.“ Theils liegt Das im Aufsetzen von Lichtern, welche die Gestalt vor allen andern heraustreten lassen, theils in einem Zurückhalten aller andern Gestalten. Sei gleich der Held, der Handlung nach, einer andern Person unterworfen: in seinem Bewusstsein weiss er sich sozusagen über dieser, d. h. im poetischen Ausdrucke. Auch Das, was Andere unleugbar vor dem Helden voraus haben, ordnet sich im Ausdrucke unter; dem Helden wird keine Schwäche geschenkt; in das Gesicht werden sie ihm genannt, dennoch verliert er Nichts; er ist und bleibt die liebenswürdigste oder imposanteste Gestalt. Dieser tragische Adel, diess innere Wissen, die Genugthuung, dass er trotz Allem der Held des Stückes ist, verlässt ihn nicht. Er hat das volltönende Pathos vor allen Andern voraus; in allen Andern spricht Schmerz und Leidenschaft in wenigen bedeutenden Gedanken und hinreissenden Tönen. Es ist in der That der Unterschied eines koncertirenden Instrumentes von der Begleitung. Eine Art poetischer Feierlichkeit unterscheidet seine Schmerzen von denen der andern Figuren. Er hat die tiefste Empfindung seines Ichs und Dessen, was ihn betrifft, und den beredtesten, gewaltigsten Ausdruck. Die anderen Gestalten scheinen, dagegen gehalten, sich nur wie Nebel zu fühlen und ihr Ausdruck ist halb gefesselt; sie sind wie Reliefs um die freistehende Gestalt. Wie all ihr Denken und Thun hauptsächlich auf den Helden sich bezieht, so sind sie auch thätiger, ihn herauszuheben, als sich selbst. — Man sehe, welche ganz anderen Töne Romeo und Julia zu Diensten stehen, als dem alten Capulet; Hamlet, als Laertes und dem Könige.“ Ja *Otto Ludwig* [1]) hält sogar dafür, dass „der Ton

[1]) Shakespearestudien, Seite 146.

der Shakespeare'schen Stücke von dem des Helden bestimmt sei. Der beredte, grüblerische Hamlet konnte sich nur in einer gewissen Breite der Diktion darstellen. Hamlet ist mehr sprechend, als handelnd. Wie die Gestalt des Lear selbst gedrängter ist und er kein Meister der Rede, so geht der rauhe, jähzornige Ton des Stückes seinen Schritt[1]). Das Stück der Liebe — „Romeo" — hat ganz das Schmelzende, welches diese Leidenschaft am Romeo zeigt. Am ähnlichsten ist der „Kaufmann" in der typischen Wirklichkeit des Gesprächs, in der Ausführlichkeit und Breite, in der Leichtigkeit und dem poetischen Gehalt, in der Schönheit der Bilder. Der „Macbeth" ist viel rauher und gedrängter." Im Gegensatze zu der vorher erwähnten Stimme bemerkt Otto Ludwig oft genug in seinem lehrreichen Buche, dass bei Shakespeare auch die verschiedenen Stände eine verschiedene Sprache haben. Und man vergleiche nur die dialogischen Partien zwischen Handwerkern, Soldaten, Matrosen, Bedienten und überhaupt Vertretern der untern Volksschichten, welche Shakespeare vorführt, ob sie nicht in der mehr leichtmüthigen Auffassung der Ereignisse, in der stets witzbereiten Formulirung ihres Urtheils, im Allgemeinen die neidenswerthe Beschränktheit des Daseins vortrefflich wiederspiegeln, ferne von hohen Zielen und Idealen, welche durch die tragischen Helden verfolgt werden. Sogar *Rümelin*[2]) giebt zu, dass Shakespeare für seine Bedienten und unteren Klassen ein eigenes, dann aber auch wieder gemeinsames Wortregister ziehe. Die Hauptsache bleibt freilich auch hier der *Wille*, d. i. der Charakter, und die Ausprägung desselben im Elemente der Sprache hält der grosse Tragiker mit vollem Rechte für unendlich wichtiger, als — alles Uebrige. Der Wille der dargestellten Personen ist eben die Welt des dramatischen Dichters. Denn „dieser — ein Aeschylos, Sophokles, Aristophanes, ein Shakespeare, ein Goethe, Schiller — *bewegt immer eine Welt*, sei es, dass er seine Feuerseele hineinleuchten lässt in die Welt des Daseins, so dass ihre Gestalten von diesem Lichte umstrahlt werden, sei es, dass

[1]) Vgl. *Robert Zimmermann*, Aesthetik II, 337: „Durch alle Personen des „Lear" geht ein Zug der Unbesonnenheit."

[2]) *Gustav Rümelin*, Shakespearestudien, Seite 268.

sein helles Auge in der wirklichen Welt auch die poetische auffindet, wie Goethe sie schaute“ [1]).

Wenn Schopenhauer neben Shakespeare insbesondere *Goethen* als grossen Meister des tragischen Styls hervorhebt, so sekundirt Otto Ludwig dem Philosophen auch in dieser Beziehung sehr häufig. Bei Goethe trifft man nirgend eine Untermengung der leidenschaftlichen Partien mit Tiraden, sentenziösen Schnörkeln und lyrischen Exkursen; hier herrscht allüberall wahrste und vollste *Naivetät* im besten Schopenhauer'schen Sinne, die lauterste Sprache des Gemüths durch alle Skalen der Affekte, und stets voll tiefster Wahrheit. Hier gilt es, die Stimme des berufensten Richters zu hören. *Jakob Grimm* [2]) äussert sich über Goethe's Sprache im Allgemeinen: „Unleugbar besitzt Goethe, mit Schillern verglichen, die grössere Sprachgewalt, ja eine so seltene und vorragende, dass insgemein kein Andrer der deutschen Schriftsteller es ihm darin gleichthut. Wo er seine Feder ansetzt, ist durchweg unnachahmlicher Reiz und durchweg fühlbare Anmuth ausgegossen. Seine ganze Rede fliesst überaus gleich und eben, reichlich und ermessen; kaum dass ein unnöthiges Wörtchen steht: Kühnheit und Zurückhalten, Kraft und Milde, Alles ist vorhanden. Hierin kommt ihm Schiller nicht bei, der fast nur über ein auserwähltes Heer von Worten gebietet, mit dem er Thaten ausrichtet und Siege davonträgt; Goethe aber vermag der schon entsandten Fülle seine Redemacht aus ungeahntem Hinterhalte, wie es ihm beliebt, nachrücken zu lassen. Man könnte sagen, Schiller schreibe mit dem Griffel in Wachs, Goethe halte in seinen Fingern ein Bleistift zu leichten, kühnschweifenden Zügen. *Goethe schaltet demnach in der Schriftsprache königlich.*“

Was Lessing am Style der Alten tadelt, ist an sich gewiss ein Vorzug; allein freilich ist er es nicht für das Drama. Hier hat allerdings die moderne Tragödie mit ihrem

---

[1]) *Gustav Gerber*, die Sprache als Kunst. 2 Thle. Bromberg, Mittler, 1871—1874. S. I, 58.

[2]) *Jakob Grimm*, Rede auf Schiller in d. Auswahl aus den kleineren Schriften. Berlin, Dümmler, 1871. Seite 318 f. Vgl. auch *August Lehmann*, Goethe's Sprache und ihr Geist. Berlin, 1852.

unerreichten Meister den Vorrang abgelaufen. Dort *Plasticität*, hier, bei dem schon wieder zu erwähnenden *Shakespeare, malerischer Individualismus.* Den Unterschied hat *Hense*[1]) am besten klargelegt, wesshalb ich auch seine Beispiele hier folgen lasse. Man stelle die Personifikation des Schlafes in „Heinrich IV." (II, 3, 1) mit dem Schlummerliede des Chors im Sophokleischen „Philoktet" (827 ff.) zusammen, oder die Anrede des Herolds in des Aeschylos „Agamemnon" mit der Begrüssung des Vaterlandes durch den heimkehrenden Richard II., und man wird erkennen, wie sich der plastische Styl gegen den individualisirenden abhebt." Derselbe lässt sich nun, wie *Hense's* wichtige Untersuchungen zeigen, bis in die grössten Einzelheiten verfolgen. So ist es plastisch, wenn Aeschylos die Höhen Nachbarn der Sterne nennt, individueller empfunden, wenn Shakespeare von Hügeln spricht, die den Himmel küssen; plastisch, wenn Aeschylos sagt, dass Feuer und Meer, sonst Feinde, sich verschwuren und sich Treue bewiesen, indem sie das unglückliche Heer der Argiver vernichteten; individuell, wenn Shakespeare Meer und Wind alte Zänker nennt, die augenblicklich einen Waffenstillstand machen. Wenn derselbe Dichter den Wind einen Buhler, die Luft einen ungebundenen Wüstling, das Gelächter einen Gecken, den Eigennutz einen Herrn mit glattem Gesicht nennt, wenn er von der Zeit sagt, sie trägt einen Ranzen auf dem Rücken, worein sie Brocken wirft für das Vergessen; wenn er die Zeit, mit modern individueller Anschauung, den alten Glöckner, den kahlen Küster nennt, so sind Das Personifikationen, welche sich bei den Alten nicht finden und nicht finden können." Hier aber erläutern sie am besten, worin ein Wesensunterschied des tragischen Styls der Alten und der Neueren besteht. Bekanntlich fordert man nun, dass die ächte moderne Tragödie diese beiden Eigenthümlichkeiten zu *vereinigen* habe; hierin erst bestehe das *„Ideal der tragischen Diktion für unsere Bühne"* [2]).

---

[1]) *C. C. Hense*, poetische Personifikation I. Halle, Waisenhaus, 1868. Seite XXI f.

[2]) *Rudolf Gottschall*, Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. 2 Bde. 3. Aufl. Breslau, Trewendt, 1873. II, 237.

Im Anhange an das bisher Erörterte würde es ausnehmend interessant sein, wenn wir bei Schopenhauer eine bestimmte Meinungsäusserung darüber fänden, ob er Tragödien in gebundener oder ungebundener Rede vorgezogen habe. Indessen, so möchte ich eigentlich gar nicht fragen. Scheint es doch fast zum Voraus gewiss, das Schopenhauer's für jeden Kunstgenuss empfängliches Gemüth auch von dem wunderbar bestrickenden Reize gelungener Versifikation hingerissen werden musste. Auch verschweigt der Philosoph des Pessimismus keineswegs, dass namentlich ein glücklich *gereimter* Vers durch seine unbeschreiblich emphatische Wirkung die Empfindung erregt, als ob der darin ausgedrückte Gedanke schon in der Sprache prädestinirt, ja präformirt gelegen, und der Dichter ihn nur herauszufinden gehabt hätte (III, 489). So gross ist die Macht, welche, auch nach Schopenhauer, Metrum und Reim auf das Gemüth ausüben, und so wirksam das ihnen eigene geheimnissvolle lenocinium! Metrum und Reim sind eine Fessel, aber auch eine Hülle, die der Poet um sich wirft, und unter welcher es ihm vergönnt ist, zu reden, wie er sonst nicht dürfte. Er ist nämlich dann für Alles, was er sagt, nur halb verantwortlich: Metrum und Reim müssen es zur andern Hälfte vertreten (III, 488). Aus Anlass ihres akustischen Eindruckes ergiebt sich Schopenhauern, dass wir, zumal Rhythmus und Reim Bindemittel unserer Aufmerksamkeit werden, nun williger dem Vortrage folgen; dann aber entsteht durch sie in uns ein blindes, allem Urtheile vorhergängiges Einstimmen in das Vorgetragene, wodurch dieses eine gewissermaassen von allen Gründen unabhängige Ueberzeugungskraft erhält (II, 287). Es kann Alledem zufolge kein Zweifel darüber bestehen, dass Schopenhauer, wo er ceteris paribus die Wahl hatte, wohl unweigerlich für die gebundene Rede, wie im Dichtwerke überhaupt, so in der Tragödie insbesondere sich entschieden und demnach beispielsweise der in den edelsten fünffüssigen Jamben geschriebenen „Iphigenie“ Goethe's, wie sie uns jetzt vorliegt, ohne alles Bedenken den Vorzug gegeben haben würde vor der ürsprünglichen Gestalt dieser Dichtung, welche in „poetischer Prosa“ geschrieben war, die sich manchmal in einen jambischen Rhythmus verlor, auch wohl anderen

Sylbenmaassen ähnelte [1]). Schopenhauer wird ferner in diesem Bezuge gewiss auch seinerseits Dasselbe gemeint haben, was Aristoteles [2]): dass nämlich zwar das Versmaass an sich noch keinen Anspruch auf den Dichternamen gewähre, andererseits indess jede Gattung der Poesie, wie sie gewissermaassen von Innen heraus die ihr eigenthümliche Versart *„finde"*, auch überhaupt und im Allgemeinen, gleichsam vermöge eines Naturgesetzes, den ununterdrückbaren Zug zur gebundenen Rede verrathe (III, 489 f.).

Uebrigens schrumpfen auch, Schopenhauer's Dafürhalten zufolge (III, 498), sogar berühmte Stellen aus berühmten Dichtern zusammen und werden unscheinbar, wenn getreu in Prosa wiedergegeben. Hier ist somit nicht bloss, um das so oft angeführte Gleichniss des Cervantes zu brauchen, die „Kehrseite der Tapete" gemeint, als welche selbst die allerbeste Uebersetzung, dem Original gegenüber, gelten müsse, sondern weit Mehr; indem eben, durch die gemeinte Art der Uebertragung, jener mit Nichts zu vergleichende Zauber eines regelmässig wiederkehrenden Geräusches (II, 287) ersatzlos verlustig geht. Man lese nur die prosaische Verdeutschung des Aeschyleischen „Agamemnon" von *Karl Friedrich Nägelsbach!* [3]) Dieselbe ist doch in vielem Betrachte eine verdienstvolle, ja vorzügliche Arbeit! Man halte indessen die in den Versmaassen der Urschrift nachgebildete Uebersetzung derselben Tragödie, welche wir *Wilhelm von Humboldt* [4]) verdanken, dagegen oder auch die *Droysen*'sche [5])

---

[1]) Vgl. *Adolf Stahr*, Goethe's Iphigenie auf Tauris in ihrer ersten Gestalt. Oldenburg, 1839. Seite 7 ff. — *Otto Jahn*, aus der Alterthumswissenschaft. Seite 402. — *Gervinus*, Geschichte der deutsch. Dichtung. 5. Auflage. V, 106.

[2]) S. insbes. Aristot. poet. Kap. 4. 1449 a 24: *αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρεν* und Kap. 24. 1460 a 2: *αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἁρμόττον αὐτῇ αἱρεῖσθαι.* Vgl. auch *Vahlen* in symb., Seite 182 f.

[3]) Aeschylos' Agamemnon, mit Einleitung, Uebersetzung und Erklärung aus dem Nachlasse *Karl Friedrich von Nägelsbach's*. Erlangen, Bläsing, 1863.

[4]) Aeschylos' Agamemnon, metrisch übersetzt von *Wilhelm von Humboldt*. 2. Aufl. Leipzig, Fleischer, 1856.

[5]) Aeschylos übersetzt von *Johann Gustav Droysen*. 3. Auflage. Berlin, Hertz, 1868.

oder die *Keck*'sche[6]) —: so wird alsbald eine solche Vergleichung die Richtigkeit der zuletzt angeführten Ansicht Schopenhauer's sicherlich auf das nachdrücklichste erhärten. Auch die so oft belobte Uebersetzung Shakespeare's in französische Prosa von *Franz Viktor Hugo* dürfte, bei aller Vortrefflichkeit, gegen die deutsche von *Schlegel-Tieck*[2]) ganz wesentlich zurückstehen.

Doch wird der ächte Dichtergenius auch in Prosa seine Wirkung thun (III, 489. VI, 477)[3]).

VII.

Urtheile über Dichter der Tragödie.

Ich habe im Bisherigen zusammenzustellen versucht, was Schopenhauer über die Tragödie als Kunstwerk dachte und lehrte, sowie manches Sonstige, was sich mittelbar oder unmittelbar hieran anschliesst. Es dürfte sich nun ferner dem Vorangegangenen passend anreihen, Schopenhauer's wichtigste *Urtheile über einzelne Dichter der Tragödie* beizubringen, um so mehr, als gerade in dieser Beziehung Schopenhauer, von Kant völlig abgesehen, was Fülle und Schärfe einschlägiger Bemerkungen anlangt, die übrigen Philosophen der Neuzeit sämmtlich übertreffen dürfte. Der folgende Abschnitt verhält sich somit zu dem bis jetzt Vorgebrachten — si parva licet componere magnis, oder eigentlich: minima maximis — wie, mindestens den Titeln nach, des Aristoteles verloren gegangener Dialog „*über die Dichter*“[4]) zu seiner

---

[1]) Aeschylos' Agamemnon, griechisch und deutsch von *Karl Heinrich Keck*. Leipzig, Teubner, 1863.

[2]) Vgl. *Haym*, die romantische Schule, Seite 162 ff.

[3]) Vgl. *Wilhelm Cosack*, Materialien zu Lessing's hamb. Dram. Paderborn, Schöningh, 1876. Seite 142.

[4]) Vgl. *Jakob Bernays*, die Dialoge des Aristoteles in ihrem Verhältniss zu seinen übrigen Werken. Berlin, Hertz, 1863. Seite 10 ff. 60. 139. — *Emil Heitz*, die verlorenen Schriften des Aristoteles. Leipzig, Teubner, 1865. Seite 174 – 179.

uns im Wesentlichen erhaltenen Schrift „*über die Dichtkunst*".

Nun sind Schopenhauer's Ansichten über diese und jene Tragödie zwar schon, da oder dort, eingeflochten worden; ja, es hat sich, als dem Gange der Darlegung wie der Natur der Sache durchaus entsprechend, anders gar nicht thun lassen, als dass, bei Entwicklung der Hauptsätze der *Theorie des Trauerspieles*, auch die Schöpfer und Vertreter des Letzteren betreffende Meinungen und Gutachten mit einflossen. Im Folgenden aber sollen nun Schopenhauer's bedeutendste Meinungsäusserungen über die Tragiker unter den Namen derselben zusammengefasst werden. Diese Arbeit erfordert bei dem Philosophen des Pessimismus ohnehin schon aus dem Grunde keine sonderliche Mühe, weil sich Schopenhauer nur an ganz wenige Dichter der Tragödie hält, auf die er, als auf unsere nachahmenswerthesten Muster, immer wieder zurückkommt, indem ihre Schilderung bis auf das Einzelne herab wahr ist, wie das Leben selbst (II, 290). Sein Grundsatz lautet in diesem Betrachte streng und unerbittlich, wie folgt. Es versteht sich, so sagt er (a. a. O.), dass ich überall von dem so seltenen, grossen, ächten Dichter rede und Niemanden weniger meine, als jenes schaale Volk der mediokren Poeten, Reimschmiede und Märchenersinner, dem man von allen Seiten unaufhörlich in die Ohren rufen sollte:

Mediocribus esse poetis
Non homines, non di, non concessere columnae.[1])

Es ist nach Schopenhauer selbst ernster Berücksichtigung werth, welche Menge eigener und fremder Zeit und Papiers von diesem Schwarm der mediokren Poeten verdorben wird, und wie schädlich ihr Einfluss ist, indem das Publikum theils immer nach Neuem greift, theils auch sogar zum Verkehrten und Platten, als welches ihm homogener ist, von Natur mehr Neigung hat; daher jene Werke der Mediokren es von den ächten Meisterwerken und seiner Bildung durch dieselben abziehen und zurückhalten, folglich dem günstigen Einflusse der Genien gerade entgegenarbei-

[1]) Hor. ars poet. 372 f.

tend den Geschmack verderben. Daher sollten Kritik und Satire, ohne alle Nachsicht und Mitleid, die mediokren Poeten geisseln, bis sie zu ihrem eigenen Besten dahin gebracht würden, ihre Musse lieber anzuwenden, Gutes zu lesen, als Schlechtes zu schreiben. Denn, wenn selbst den sanften Musengott die Stümperei der Unberufenen in solchen Grimm versetzte, dass er den Marsyas schinden konnte: so sieht Schopenhauer nicht ein, worauf die mediokre Poesie ihre Ansprüche auf Toleranz gründen will. Sind doch die Pfuscher in der Poesie (nach VI, 489) das Unkraut, welches den Weizen nicht aufkommen lässt, wesshalb es denn eben geht, wie *Feuchtersleben* es originell und schön schildert:

„Ist doch" — rufen sie vermessen
„Nichts im Werke, Nichts gethan!"
Und das Grosse reift indessen
Still heran.

Es erscheint nun: Niemand sieht es,
Niemand hört es im Geschrei;
Mit bescheid'ner Trauer zieht es
Still vorbei.

Aehnlich, wie Schopenhauer, dachte über denselben Gegenstand der ausser Bürger bedeutendste Dichter des Göttinger Hainbundes, *Ludwig Heinrich Christoph Hölty*, und seine hieher gehörigen, in einem Briefe an Voss geäusserten Worte [1]) tragen um so überzeugender den Stempel der Wahrheit, als Hölty, der Besten Einer aus der früh geschnittenen Saat, von sich selbst spricht: „Ich will kein Dichter sein, wenn ich kein grosser Dichter sein kann. Wenn ich Nichts hervorbringen kann, was die Unsterblichkeit an der Stirne trägt, so soll keine Sylbe von mir gedruckt werden. *Ein mittelmässiger Dichter ist ein Unding.*" Dagegen eifert *Heinrich von Kleist* [2]) in seinem „der Bewunderer des Shakespeare" überschriebenen Epigramme:

Narr, Du prahlst, ich befried'ge Dich nicht! Am Mindervollkomm'nen
Sich erfreuen, zeigt Geist, nicht am Vortrefflichen an.

---

[1]) Gedichte von *L. H. Ch. Hölty* nebst Briefen des Dichters, herausgegeben von *Karl Halm*. Leipzig, Brockhaus, 1869. Seite 222.

[2]) *H. v. Kleist's* gesammelte Schriften, herausg. von *L. Tieck* und *Julian Schmidt*. 3 Bde. Berlin, Reimer, 1863. III, 354.

Die auf das Leben anwendbare Folge davon, wie Schopenhauer alle nicht grossen Dichter unbeachtet wissen will, ist, dass man nur das Beste lese. Um aber das Gute zu lesen, dazu ist eine Bedingung, dass man das Schlechte nicht lese; denn das Leben ist kurz, Zeit und Kräfte beschränkt (VI, 596). Man bedenke, mahnt Schopenhauer (V, 192) noch, dass auf dreihundert Millionen der Fabrikwaare der Natur noch nicht *ein* wahrhaft grosser Geist kommt; daher man alsdann diesen gründlich kennen lernen, seine Werke als eine Art Offenbarung betrachten, sie unermüdlich lesen und diurna nocturnaque manu abnutzen, dagegen aber sämmtliche Alltagsköpfe liegen lassen soll, als Das, was sie sind, als etwas so Gemeines und Alltägliches, wie die Fliegen an der Wand. Wenn Schopenhauer (VI, 536) ferner den Wunsch ausdrückt: Welch unschätzbarer Gewinn würde es sein, wenn in allen Fächern einer Literatur nur wenige, aber vortreffliche Bücher existirten! — so muss man billiger Weise zugestehen, dass der Philosoph des Pessimismus selbst, was seine eigenen, die Tragödie betreffenden Bemerkungen angeht, wirklich allemal bloss auf ein ganz kleines Häuflein Auserwählter sich beschränkt, welche er als Zeugen seiner Behauptungen aufstellt. Es sind Diess in erster Linie *Shakespeare* und *Goethe*, dann *Schiller*, *Lessing* und *Calderon*, endlich noch die *Griechen: Aeschylos*, *Sophokles* und *Euripides*, während ein paar Andere nur ganz beiher Erwähnung finden, und demnach kaum in Betracht fallen können.

Mit Recht hat *Gustav Freytag* in seiner „Technik des Dramas“ [1]) sich gleichfalls zu der Manier verstanden, seine „Beispiele auf allbekannte Werke zu beschränken“, wobei ihm Schopenhauer gewiss eher zum Vorbilde dienen mochte, als Lessing oder Aristoteles. Und diess Verfahren ist es auch, welches dem Philosophen des Pessimismus von Seite seines ersten und grössten Beurtheilers ein sehr treffendes Lob eintrug. „Wohl äusserst selten,“ sagt *Herbart* [2]), „ist eine reiche Belesenheit so mannigfaltig und so glücklich benutzt

[1]) Die Technik des Dramas von *Gustav Freytag*. Leipzig, Hirzel, 1872. Seite 6.

[2]) *J. F. Herbart's* kleinere philosophische Schriften, herausg. von *G. Hartenstein*. 3 Bde. Leipzig, Brockhaus, 1842—1843. III, 481.

worden, um spekulative Gegenstände lichtvoll darzustellen, als bei Schopenhauer.“ Eben das Letztere fällt also unendlich stark in's Gewicht, dass Schopenhauer die Früchte seiner Lektüre so passend zu verwenden wusste, nicht dass er deren überhaupt in so imponirendem Maasse besass. Das Erstere dürfte in unserem Jahrhunderte der Wissenschaftlichkeit nicht allzu selten vorkommen; um so seltener das Letztere [1]).

Unter allen Dramatikern der Welt schätzt Schopenhauer den „Schwan von Avon“ zu allermeist. Von *Shakespeare* spricht er trotz dem besten Shakespeareomanen. Fast möchte man sich wundern, dass der ewig kampflustige Speerschüttler und rechte „Alles-Zermalmer“ über Shakespeare — und gerade einzig und ausschliesslich über ihn — stets und bei jeglichem Anlasse in den Ausdrücken vollster, ja fast begeisterter Anerkennung sich ergeht. Zwar giebt es auch noch andere Autoritäten, deren Grösse, wie wir zum Theil schon sahen, Schopenhauer bewundernd anstaunt. So preist er ja beispielsweise sein Vorbild *Kant* in einem Tone, wie ihn, nebst der reinsten Liebe zur Sache, bloss das tiefste Bewusstsein einzugeben vermag [2]), dass sie *Beide* zu *einem* Banner geschworen haben, zum Banner der *Wahrheit*. Aber er deckt es auch, in seiner Kritik der Kantischen Philosophie, frei und unumwunden auf, dass der Lehrer der Jahrhunderte und Wohlthäter der Menschheit (II, 493) auch seine grossen Fehler hatte, ja anderswo (V, 472) sogar, dass er für seine alten Tage kindisch ward. Wären diese Schattenseiten (vgl. I, 119. III, 179) nicht gewesen, so würde eben, wie Schopenhauer (V, 164) dafürhält, sogar auch Kant's Philosophie eine noch grossartigere, entschiedenere, reinere und schönere geworden sein. Auch andere Grossmeister von der Hochwacht des Geistes, wie Platon und Aristoteles, Lessing und Schiller u. dgl. m. bedenkt der Philosoph des Pessimismus, je nachdem es sich gerade fügt — wahrheitsliebend und rücksichtslos *zugleich*, wie er ist — hier mit der Fülle des Lobes, um dort die Schale herbsten Tadels über sie auszugiessen, — allerdings über den Einen noch unverhältnissmässig mehr,

---

[1]) Vgl. *Gwinner*, Schopenhauer's Leben. 2. Aufl. Seite 427.

[2]) Vgl. Seite 82 ff. der vorliegenden Schrift.

als über den Andern. Shakespeare's Grösse allein dünkt Schopenhauern unantastbar. Von ihm hätte er wohl auch gesagt, wie vom Helvetius, man solle ihn lesen, denn auch der liebe Gott selbst lese oft, wie den Helvetius[1]), so den Shakespeare. Oder er würde dem Dichter des „Hamlet" auch, ähnlich, wie dem Oupnekhat, nachgerühmt haben, dass die Werke desselben die belohnendste und erhebendste Lektüre ergeben, die auf der Welt möglich erscheine, sowie dass sie der Trost seines Lebens gewesen und der seines Sterbens sein würden (VI, 427). Bloss ein einziges Mal (III, 156), indem Schopenhauer, wie so häufig, von der Beschränktheit auch des gottbegnadetsten Genies spricht, fügt er bei: Keiner kann Plato und Aristoteles, oder *Shakespeare* und *Newton*, oder Kant und Goethe *zugleich* sein[2]). Aber, wie sollte es anders auch denkbar sein auf unserem Planeten der Unvollkommenheit, der ja auch sehr grosses Genie und Heiligkeit kaum in einem Individuum hervorbringen kann? (N, 136). Also derartige Aeusserungen, welche die Begränztheit alles Irdischen überhaupt beklagen, sind noch sehr weit entfernt von einem bestimmten Tadel; ich hätte demnach jene auch Shakespeare's Grösse schmälernde Bemerkung, die ja dieselbe wirklich nur aus dem allerallgemeinsten Gesichtspunkte schmälert, von Rechtswegen gar nicht anzuführen brauchen. Ich that Diess nur, um bei so wichtigem Gegenstande lieber den Vorwurf zu grosser, als zu geringer

[1]) S. *Gwinner*, a. a. O. Seite 431.

[2]) Zum vollen Verständniss dieser höchst interessanten, einander gegenseitig beleuchtenden *Doppelurtheile* erscheint es unerlässlich, hinzuzunehmen, wie hoch Schopenhauer *Jeden* der oben angeführten Männer gestellt hat. Dabei zeigt sich, dass im *Werthmaasse* zwischen Shakespeare und Newton der Abstand am erheblichsten ist. Schon aus der Stellung, die dem grossen Astronomen, in den bekannten Goethen preisenden Beiträgen Schopenhauer's zur Farbenlehre, eben von diesem Letzteren zugewiesen wird, muss Solches klar erhellen. Sodann aber war Newton nach Schopenhauer (VI, 212) stets nur eilig, zu messen und zu rechnen, und nahm als Princip seiner Forschung eine aus der oberflächlich aufgefassten Erscheinung zusammengeflickte Theorie an. Darum kann der Philosoph des Pessimismus (VI, 134) auch gar nicht einsehen, warum denn diesem blossen Rechenkopfe (VI, 133) mehr Verehrung gebühren solle, als jedem Andern, der gegebene Wirkungen auf die Aeusserung einer bestimmten Naturkraft zurückführt.

Genauigkeit auf mich zu laden. Im Uebrigen darf man nach sorgfältiger und wiederholter Lektüre der sämmtlichen Werke Schopenhauer's nur versichern, dass sich bei Letzterem kein Wort, keine Sylbe findet, die den grossen Tragiker nicht beipflichtend nennt. In allen Graden der Werthschätzung wird, wo immer bei dem Philosophen des Pessimismus von Shakespeare die Rede ist, Shakespeare's Ruhm hervorgehoben. Ja, bisweilen erweckt es den Anschein, als ob an manchen Stellen, welche Shakespeare'n gelten, ein leichtes Roth der Herzenswärme dem ohnediess nicht „froschkalten“[1]) Wahrheitsforscher die Wangen höher färbte.

Gleichwie aber Schopenhauer Niemandem den Lorbeer der Unsterblichkeit freudiger reicht, so ertheilt er ihm auch Keinem öfter, als Shakespeare'n. Dieser ist ihm eben ein ächter Genius (II, 228 und 263) und, im Gegensatze zu Byron, ein Dichter ersten Ranges (III, 494). Kein Dramenschöpfer übertrifft ihn, was Treue und Unmittelbarkeit der Charakteristik betrifft (III, 338. IV_2, 51. IV_2, 87. VI, 453, VI, 494); und wir hatten Gelegenheit, uns zu überzeugen, wie hoch Schopenhauer die Ethopoiie der Tragödie anschlägt. Ganz allein nämlich, wenn man stets von der *Anschauung* ausgeht, ist man durchgängig wahr und redlich, und darum unsterblich: denn nur dann ist man reines, willenloses Subjekt des Erkennens, zu dem die Welt um uns Offenbarungen redet (VI, 57). So machte es Shakespeare. Man kann ferner sagen, der ganze Shakespeare sei weiter Nichts, als ein Mensch, der sogar wachend thun kann, was wir Alle träumend können (vgl. V, 245) — : Menschen nach ihrem Charakter reden lassen, wie Phidias mit Besinnung Menschen bilden (vgl. III, 480). Denn das Genie, als vorzüglich phantasiebegabt, vermag gleichsam Geister zu citiren, die ihm zu rechter Zeit die Wahrheiten offenbaren, welche die nackte Wirklichkeit der Dinge nur schwach, nur selten, und dann meistens zur Unzeit darlegt (III, 433). „Im Grunde ist ja,“ so meint auch *Nietzsche*[2]), „das ästhetische Phänomen ganz einfach: man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein leben-

[1]) Vgl. *Otto Ludwig*, Shakespearestudien, Seite 389.

[2]) Geburt der Tragödie. 2. Aufl. Seite 40.

diges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterschaaren umringt zu sein, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker."

Aeschylos und *Shakespeare* gelten Schopenhauern (nach III, 599) als die zwei grössten Dramatiker; denn auf *Sophokles* kann sich die angedeutete Stelle wegen des starken Angriffs schwerlich beziehen, welchen Schopenhauer gegen den Dichter der „Antigone" und des „Philoktet" ein andermal (III, 496) richtet. Uebrigens wird Shakespeare auch mit Sophokles (II, 228. III, 496) und mit *Calderon* (V, 391) zusammengenannt; am meisten jedoch mit *Goethe*. Shakespeare und Goethe sind dem Philosophen des Pessimismus die beiden mächtigen Heroen, die sich, als Dioskuren des Ingeniums, über die Jahrhunderte die Hände reichen und, unbeirrt von dem Gelärme der Zwerge, ihr hohes Geistergespräch halten (IV_1, 8. M, 375 f.), das Riesenpaar unter den Geisteslliliputanern unseres Planeten (vgl. III, 185). Sie Beide, Shakespeare und Goethe — *nicht:* Goethe und Schiller — gehören durch Verwandtschaft des Geistes zu einander (V, 481. VI, 185. 453. 467. 481. 494), wie sie mit Homer, Platon und Kant überhaupt zu den Grössten der Erde und zu jenen allerersten Erleuchtern und Förderern des Menschengeschlechtes zählen, welche unmittelbar im Buche der Welt gelesen haben (VI, 527). Goethe selbst singt:

> Lili, Glück der nächsten Nähe,
> William, Stern der höchsten Höhe,
> Euch verdank' ich, was ich bin!

Goethe erklärt sich weiter seinem Vorbilde gegenüber als armen Sünder, und, „sich in seiner gewaltigen, hoheitsvollen Dichtergrösse gleichsam über sich selbst erhebend, verkündet er, in grossartig beispielloser Selbstbescheidung und unbewusst, dass er seine eigene Apotheose ausspricht, jenes wie Hohenpriesterandacht, feierlich weihevolle Wort: dass *er in Ehrfurcht zu Shakespeare emporschaue*. Nie hat die Bescheidenheit eines grössten Dichters in solcher Erhabenheit, — möchte man doch sagen, mit solcher Majestät glorreicher Selbstunterordnung, ihre Huldigung einem Kunst-

und Geistesgenossen öffentlich dargebracht“ [1]). Es klagt in Folge dessen *Hermann Grimm* [2]), „der Vergleich zwischen Shakespeare und Goethe sei ein gegebenes Thema, bei dessen Behandlung Goethe, zumeist seinen eigenen, überbescheidenen Bekenntnissen nach, auf ein zu niedriges Piedestal gestellt zu werden pflegt.“ Nun, Schopenhauer's Beurtheilungsweise dürfte den rechten Maassstab an die Hand geben.

Mit *Schiller* gemeinsam erwähnt Schopenhauer Shakespeare's zwar auch nicht selten; ja einmal (N, 366) bezeichnet er den Ersteren gleichsam als Schüler des Letzteren. Indessen welch' bestimmte und scharfe Scheidungslinie zieht er dabei gleichwohl zwischen den zwei Poeten! Seite 97 ff. dieser Schrift war davon bereits die Rede. Auch hat er wohl gleichfalls Schillern als Gegensatz Shakespeare's im Auge, wenn er (VI, 637) die hochwichtigen Worte niederschreibt: Alles Ursprüngliche, und daher alles Aechte im Menschen wirkt, als Solches, wie die Naturkräfte, *unbewusst*. Was durch das Bewusstsein hindurchgegangen ist, wurde eben damit zu einer Vorstellung: folglich ist die Aeusserung desselben gewissermaassen Mittheilung einer Vorstellung. Demnach nun sind alle ächten und probehaltigen Eigenschaften des Charakters und des Geistes ursprünglich unbewusste, und nur als solche machen sie tiefen Eindruck. Alles Bewusste der Art ist schon nachgebessert und ist absichtlich, geht daher schon über in Affektation, d. i. Trug. Was der Mensch unbewusst leistet, kostet ihm keine Mühe, lässt aber auch durch keine Mühe sich ersetzen; dieser Art ist das Entstehen ursprünglicher Konceptionen, wie sie allen ächten Leistungen zu Grunde liegen und den Kern derselben ausmachen. Darum ist das Angeborene ächt und stichhaltig, und Jeder, der etwas leisten will, muss in jeder Sache, im Handeln, im Schreiben, im Bilden *die Regeln befolgen, ohne sie zu kennen* [3]). Ein wunderbares Wort Das, der Probestein des wirklichen Genies: an ihm bewährt sich Niemand besser, als Shakespeare. Zugleich entsinnt man sich jedoch bei dieser Gelegenheit

[1]) *Klein*, Gesch. des Dramas XI_2, 675.

[2]) *Hermann Grimm*, Goethe I, 206.

[3]) Bereits Seite 241 dieser Schrift citirt.

auch wieder, in welcher Weise Schopenhauer über Schiller's Charakterschöpfung gesprochen hat, eben im Zusammenhalte mit der Shakespeare's. Dieser empfängt die Erkenntniss, wie der ächte Philosoph, aus der Urquelle, von der niemals lügenden und niemals trügenden Natur, die ja alle Wahrheit erst zur Wahrheit macht; niemals aber nimmt er sich ein Buch – und wäre es das tiefsinnigste auf der Welt, und wäre es selbst *Kant's* „Kritik der praktischen Vernunft" (VI, 51) — zum Texte seiner Gedanken. Denn was das Buch giebt, erhält es ja bloss aus zweiter Hand, auch meistens schon etwas verfälscht; es ist demnach nur ein Wiederschein, ein Konterfei des Originals, und selten ist der Spiegel vollkommen rein.

Darum besitzen auch des Genialen Gedanken, gleich den Fürsten, Rechtsunmittelbarkeit, im Reiche der Geister (VI, 533), und von ihm lernt die Menschheit, was er von Keinem gelernt hat (VI, 82). Darum danken wir auch dem Genie Shakespeare's, was sonst Niemand zu schaffen im Stande ist. So kommt es, dass Schopenhauer (III, 468) selbst in sonst berühmten Werken, wie in der Messiade, im „befreiten Jerusalem" und sogar im „verlorenen Paradies" und der Aeneide Stellen findet, an denen ihm unwillkürlich Horazens „quandoque dormitat bonus Homerus" beifällt, — schaale und langweilige Stellen, welche den Vollgenuss jener Schriften in Etwas verkümmern —: unter den *vollkommensten Meisterstücken der allergrössten Meister* dagegen, deren Namen auf dem Nagel des Daumens Platz haben[1]), neben Goethe's „Faust" und Mozart's „Don Juan", an allererster Stelle *Shakespeare's „Hamlet"* aufzählt (vgl. N, 303). Goethe nennt den „Hamlet" bekanntlich ein „trübes Problem, das, man möge davon sagen, was man wolle, auf der Seele laste." Allein *Karl Werner*[2]) antwortet darauf schlagend, dass wir dieses „trübe Problem" nur sehr willkommen zu heissen haben: denn es ist unser Innerstes und eben so unabweislich, wie es unlösbar ist. Die Schauer unseres Verstummens, unserer Ergebung in's Aufschlusslose sind es, die aus dem

[1]) S. *Hebbel*, sämmtliche Werke VIII, 102.

[2]) Vorlesungen über Shakespeare's „Hamlet", am Schlusse.

Todesernst dieses Trauerspieles uns anwehen, das den seltenen Vorzug hat, auch noch Denen sympathisch zu sein, die in dieser herben Welt nur noch mit Mühe athmen. In ihre Tiefe zieht es die Seele, hin zu dem Abgrund, auf welchem die Erscheinung ruht. Den uns gewahren zu lassen, nicht ihn zuzudecken, ist Shakespeare's Zweck. Was er darstellt, auch das Herbste und Trübste, ist wesenhafteste Wirklichkeit. Nicht Das heisst ihm ideal, was die Schrecken der Realität ignorirt oder abschwächt. Nein! Gerade jene Schrecken sind ihm der Weg zu seinem Ziel. Sein Ziel ist die Gränze, wo unser Wissen endet. Die gerade sucht er auf. Vor der Nacht des Unergründlichen schlägt er die Werkstätte seiner Kunst auf, — weil er hier noch, und eben hier, sein Eigenstes vermag: nicht das Unergründliche zu erklären, nicht ihm zu nehmen, was unnehmbar ist durch uns, aber ihm zu geben für uns, aus einer Menschenseele ihm den Ausdruck zu geben, durch den das Räthsel des Daseins — weil so verkündigt und dargestellt — uns zu einer Lust wird in seinem Weh, die weiter reicht, als dieses." Diese schönen Worte *Karl Werner's*, dem ja das Verständniss des „Hamlet" so manche Förderung dankt, könnten, bis auf den letzten Satz, welcher minder zuversichtlich lauten müsste, ganz Schopenhauerisch gemeint sein. Offenbar deuten sie zum mindesten auf vortreffliche Weise an, wie auch der Philosoph des Pessimismus Shakespeare's tiefsinnigstes Trauerspiel, selbst im Gegensatze zu jenem Ausspruch Goethe's, gutgeheissen und keinesfalls so engherzig, wie *Klein*[1]), als blosse „Tragödie der Läuterung vom seelenverpestenden Hofgeist und dadurch als Katharsis des Hofdramas selbst" bezeichnet haben würde. Ein anderer Grund aber, wesshalb Schopenhauer den „Hamlet" derart hoch hielt, liegt darin, dass Shakespeare Schopenhauern als Dichter des Erhabenen κατ' ἐξοχήν gilt. Das Edle nämlich, d. i. das Ungemeine, ja das Erhabene, wird auch in das Drama allererst durch das Erkennen, im Gegensatze des Wollens, hineingebracht, indem dasselbe über allen den Bewegungen des Wollens, über dem gesammten weltlichen Treiben, wie eine

[1]) Geschichte des Dramas VI_1, 277.

ätherische Zugabe, ein sich aus der Gährung entwickelnder, wohlriechender Duft (VI, 80) schwebt, ja jene Bewegungen sogar zum Stoffe seiner Betrachtungen macht, wie Diess *besonders Shakespeare durchgängig sehen lässt, zumal aber im „Hamlet“* (VI, 635), der für Schopenhauer somit etwa dieselbe Bedeutung hat, wie für Aristoteles der „König Oedipus“ [1]). — Steigert nun gar die Erkenntniss sich zu dem Punkte, wo ihr die Nichtigkeit alles Wollens und Strebens aufgeht und in Folge davon der Wille sich selbst aufhebt: dann erst wird das Drama *eigentlich tragisch*, mithin wahrhaft erhaben, und erreicht seinen höchsten Zweck, wie es eben wieder im „Hamlet“ ganz vorzüglich der Fall ist (vgl. II, 299).

Wenn daher Shakespeare, gleich anderen Heroen der Poesie, gleich Pindar, Dante, Byron oder Goethe, sich selbst Unsterblichkeit verheisst, so gebührt ihm dieselbe, wie Schopenhauer (VI, 497) unschwer zwischen den Zeilen lesen lässt, um so zuverlässiger, je öfter und eindringlicher Shakespeare sich darüber ausspricht, dass die Welt Das, was er geschrieben, nicht werde willig untergehen lassen (vgl. III, 486). Und um selbst keinen, noch so leisen Zweifel übrig zu lassen, bis zu welchem Grade dem Philosophen Schopenhauer der Dichter Shakespeare den Gipfel dichterischer Grösse vorstellt, heisst Schopenhauer (V, 288) seinen Liebling geradezu den *Unerreichbaren*. Es sei hiebei hervorgehoben, dass Schopenhauer mit seinem Lobe im Allgemeinen zwar nicht dergestalt zurückhält, wie man dem ganzen pessimistischen Principe nach, sowie den Nachrichten zufolge, welche über die Persönlichkeit dieses Philosophen noch immer die Runde machen [2]), wohl voraussetzen möchte; ja, dass er selbst da, wo es sich um anerkannt untergeordnete Verdienste handelt, so gar zugeknöpft nicht thut [3]): indessen Worte höchster, unbedingter Beistimmung sind bei Schopen-

[1]) S Seite 202 dieser Schrift und vgl. noch *Theodor Kock*, Sophokleische Studien. Elbing, Rahnke, 1853. Seite 33.

[2]) Vgl. *Eduard Grisebach*, die deutsche Literatur 1770—1870 Wien, Rosner, 1876. Seite 4.

[3]) Vgl. *Julius Frauenstädt's* Lebensbild: Arthur Schopenhauer, Seite CLXXXIII (im I. Bde. der Gesammtausg.).

hauer immerhin gezählt und gewogen: vollends sagt er von Niemandem, als von Shakespeare, er sei „unerreichbar". Man muss sich Das vor Augen halten, um den ganzen Nachdruck eines solchen knappen Lobspruches durchzuempfinden.

Ist es nun nicht erstaunlich — so könnte man weiter fragen —, dass so beschaffene, unsterbliche Meisterwerke — Tragödien voll der herrlichsten Vorzüge — nicht merklich auf den grossen Haufen wirken (N, 48); ja, dass Shakespeare's Dramen, gleich nach seinem Tode, solchen von Dichtern inferioren Ranges für hundert Jahre Platz machten (VI, 489) und selbst im Beginne dieses Jahrhunderts noch nicht so bekannt waren[1]), wie man doch anzunehmen einigermaassen triftige Gründe haben möchte. Indessen gerade hierüber ertheilt Schopenhauer Aufklärung an vielen, vielen Stellen seiner Bücher. Denn was galten, so fragt er (VI, 491), Mozart und Bethoven bei ihren Lebzeiten? was Dante? Und was für Urtheile würden über Platon und Kant, über Homer, Shakespeare und Goethe ergehen, wenn Jeder nach Dem urtheilte, was er wirklich an ihnen hat und geniesst? (VI, 494) Die vortrefflichsten Werke jeder Kunst, die edelsten Erzeugnisse des Genius müssen eben der stumpfen Majorität der Menschen ewig verschlossene Bücher bleiben und sind ihr unzugänglich, durch eine weite Kluft von ihr getrennt, gleichwie der Umgang der Fürsten dem Pöbel unzugänglich ist (II, 276). Und sehen wir denn nicht zu allen Zeiten die grossen Genien, sei es in der Poesie, oder in der Philosophie, oder den Künsten, dastehen, wie vereinzelte Helden, welche allein gegen den Andrang eines Heereshaufens den verzweifelten Kampf aufrecht erhalten? (VI, 504). Was würde demnach Shakespeare geleistet haben, hätte er auf die Fassungskraft und den Beifall Anderer Rücksicht genommen? Wie wenig durfte wohl Goethe, als er den „Tasso" schrieb, auf Beifall und Verständniss des Publikums rechnen? (N, 463) Nur schon bevorzugte Köpfe können nach Schopenhauer (VI, 493) die Werke des Genies wirklich geniessen: zum *ersten Erkennen* derselben aber, wann sie noch ohne Autorität dastehen, ist bedeutende Ueberlegenheit des Geistes

[1]) *Klein*, Gesch. des Dramas IV, 547–548.

erfordert. Demnach hat man, diess Alles wohl erwogen, sich nicht zu wundern, dass sie spät, vielmehr dass sie *jemals Beifall* und *Ruhm erlangen* (VI, 493). Für das historische Verständniss möchte hier wohl auch der Hinweis auf den „τραγικώτατος Εὐριπίδης" und Dasjenige, was Aristoteles hiezu vorbringt[1]), nicht unpassend sein.

Es ist nicht der geringste Ruhm des deutschen Volkes, dass *Shakespeare* unter demselben nachgerade die meiste Bewunderung gefunden hat und noch fortwährend findet, in Deutschland, wie nirgend auf der Welt. Ja, gerade die Allerbesten der Nation kennen in diesem Betrachte mit Recht keine Gränze. Was *Goethe* und *Otto Ludwig* über Shakespeare denken und sagen, wurde bereits angedeutet. Wer übrigens nur etwas aufmerksam in des Ersteren „Wilhelm Meister"[2]) gelesen, in des Letzteren „Shakespearestudien" auch bloss geblättert hat, bedarf keiner Citate. Besonders werthvoll sind auch *Lessing's* einschlägige Aeusserungen. Die bezeichnendste folgt hier: „Was man von Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher die Keule entreissen, als ihm ein Vers abringen, Das lässt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakespeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben sie zu stellen![3]) Dass Shakespeare's Ruhm auch in den folgenden Jahrhunderten fortfahren wird, gewaltig anzuwachsen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine, prophezeit *A. W. Schlegel*[4]) mit grösster Zuversicht. Schwungvoll sekundirt dem Letztern *Ernst von Lasaulx*[5]), nach Byron und Carlyle: „Das Weltreich Englands wird zerfallen, wie alle zerfallen sind, Babylon und Ninive, Alexander's und des Augustus Reich: die Stimme Shakespeare's aber wird bleiben und nicht untergehen, wie die Psalmen David's und der Prediger

[1]) S. Seite 164 ff. dieser Schrift.

[2]) Vgl. besonders des dritten Buches eilftes Kapitel.

[3]) S. Lessing VII, 308 der Lachmann-Maltzahn'schen Ausg.

[4]) *Vorlesungen.* Heidelberg, 1811. III. 20.

[5]) Philosophie der schönen Künste von *Ernst von Lasaulx.* München, Cotta, 1860. Seite 196.

Salomonis und die Gedichte des Homer und des Aeschylos.“ Ich übergehe als allzu bekannt, was Schiller, Gervinus, sowie viele Andere[1]) zum Preise Shakespeare's ihrerseits verkündet haben. Aber einzig ist und bleibt die Art und Weise, wie *Julius Leopold Klein* seinen Abgott Shakespeare verherrlicht. Der auch als Dichter bekannte *Julius Leopold Klein* will, schon hochbetagt, eine „*Geschichte des Dramas*“ aller Zeiten und Völker verfassen, nur um uns Shakespeare'n in seiner ganzen Grösse zeigen zu können. Fünfzehn, sage und wiederhole fünfzehn starke Bände derselben sind bereits erschienen. Da, als Klein eben bis zu seinem Lieblingsautor gekommen war — nach dem allerlängsten aller Vorworte, das wohl je geschrieben worden —, legt er die Feder hin und stirbt, durch das eigene Geschick ein Beispiel tragischer Ironie darbietend, wie es gleich übermächtig bloss Shakespeare würde auszugestalten vermocht haben[2]). Nichtsdestoweniger gedenkt Klein, an geradewegs zahllosen Stellen seines Riesentorso's, des grossen Tragikers in Ausdrücken glühendster Begeisterung und — was schwerer wiegt — niemals ohne eine Fülle von Belehrung.

Wenn trotz der hohen Verehrung, mit welcher der Name Shakespeare gerade in Deutschland genannt wird, gleichwohl eben hier seit einiger Zeit eine ziemlich starke literarische Bewegung sich geltend machen konnte, die man kurzweg unter dem Namen der „Antishakespeareomanie“[3]) begreifen mag: so ist zwar diese Erscheinung, an dem Verdienste gemessen, welches der Dichter für immer beanspruchen darf, unerfreulich genug, und es würde, wie *Hermann Grimm*[4]) mit Recht betont, traurig sein, wenn jene Versuche, Shakespeare herabzuziehen, auch nur vorübergehend einen wirklichen Erfolg haben sollten. Indessen liegt die Sache anders, sobald man sie bei Lichte genauer besieht und prüft. Denn durch die Ausnahme findet ja jede Regel

---

[1]) Vgl. *M. Maass*, unsere deutschen Dichterheroen und die sogenannte Shakespeareomanie. Thorn, Lambeck, 1874. Seite 30 ff.

[2]) S. *Ed. Engel*, in Oskar Blumenthal's „neuen Monatsheften für Dichtkunst und Kritik“ IV, 237 ff.

[3]) Vgl. Seite 161 dieser Schrift.

[4]) Vorlesungen über Goethe I, 206.

erst ihre eigentliche, volle Bestätigung. So muss denn also selbst das Gezänke der Antishakespeareomanen, als Gegenströmung der Geister, welche sich ja doch im Zusammenplatzen die Wahrheiten am überzeugendsten sagen, nicht bloss eine historische Nothwendigkeit genannt, sondern auch, insoferne hiedurch die Frage selbst, um die sich der Streit dreht, nur Förderung zu gewinnen vermag, geradezu willkommen geheissen werden. Es darf denn auch hienach als ein Bekenntniss von unschätzbarer Wichtigkeit angesehen werden, dass sogar ein Stimmführer aus jenem Lager, freilich der zweifellos besonnenste und geistvollste, im Verlaufe seiner Betrachtungen, deren Spitze allerdings gegen Shakespeare gerichtet ist, diesen trotzdem mit preiswürdiger Offenheit und machtlos, sich der Begeisterung zu entziehen, die ihn mitten in polemischer Arbeit überrascht, als den Dichter der – ersten und gewaltigsten aller Tragödien erklärt[1]); ja es scheint mir Diess erst der rechte Triumph, den Shakespeare auf dem Gebiete kritischer Forschung errungen hat.

Und Schopenhauer? Er ist auf anderem Wege dahin gelangt, Shakespeare's Werke über Alles zu schätzen. Aber drücke ich mich damit auch passend aus? *Richard Wagner*[2]) findet, ähnlich wie Schopenhauer, den Dichter Shakespeare „unvergleichlich", fährt jedoch sodann fort: „Fassen wir den Komplex der Shakespeare'schen Gestaltenwelt mit der ungemeinen Prägnanz der in ihr enthaltenen und sich berührenden Charaktere zu einem Gesammteindruck auf unsere innerste Empfindung zusammen, und halten wir zu diesem den gleichen Komplex der Beethoven'schen Motivenwelt mit ihrer unabwehrbaren Eindringlichkeit und Bestimmtheit, so müssen wir inne werden, dass die eine dieser Welten die andere vollkommen deckt, so dass jede in der andern enthalten ist, wenngleich sie in durchaus verschiedenen Sphären sich zu bewegen scheinen." Mittels eines ähnlichen Gleichnisses, aber auch lediglich mittels eines solchen, ist es uns ermöglicht, das Verhältniss Schopenhauer's zu Shakespeare seiner ganzen Bedeutung nach zu fassen und dann auch in's

[1]) *Gustav Rümelin*, Shakespearestudien, Seite 90.

[2]) Beethoven von *Richard Wagner*. Leipzig, Fritzsch, 1870. Seite 51 ff.

rechte Licht zu rücken, *woher* denn diese volle, uneingeschränkte Beipflichtung alles Dessen, was sich auf Shakespeare bezieht, bei einem Philosophen, dessen geistige Physiognomie doch bekanntlich gegen Nichts eine gleiche Abneigung hatte, wie gegen die Jasagerei. Die Auskunft hierauf lautet schlechtweg: *Schopenhauer ist als Philosoph, was Shakespeare als Dichter.* In keinem Wesenspunkte herrscht Meinungsverschiedenheit bei ihnen, in dem Gehalte und Kerne ihrer Anschauungen dagegen überraschender Einklang. Wie Goethe sich zu Kant stellt, wie, nach Richard Wagner's eben angezogenen Worten, Beethoven zu Shakespeare: ebenso oder doch ähnlich verhält sich auch der Letztere zu dem Philosophen des Pessimismus. Man wird diese Vergleiche bei der marktläufigen Vorliebe, mit der man ähnliche Nebeneinanderstellungen auskramt, — wohlfeil genug finden; aber ein Blick in die Einzelpartien der vorliegenden Schrift möchte die angeführte Analogie denn doch einigermaassen vor der Anklage der Flüchtigkeit sichern: allüberall, wo Schopenhauer, zunächst auf dem Gebiete der Aesthetik stehend, allein unwillkürlich bemüssigt, in das der Ethik hinüberzugreifen, und so beide verknüpfend, eine Gewähr, einen Beleg seiner Deutung braucht, bietet sich, ohne Zwang und Mühe, wie von selbst, der Dichter dar, welcher mit Schopenhauer die meiste Seelenverwandtschaft besitzt. Fast geräth man in Verlegenheit, soll man anders die merklichen Unterschiede angeben, nach denen sich die Welt des Poeten von der des Philosophen abhebt; wogegen sich die Kongruenz beinahe auf den Augenschein ergiebt: Schopenhauer liest in den Werken des „Dichters der Natur“ [1]), wie eben im offenen Buche der Natur, und findet sich, wie mit diesem, so auch mit Shakespeare stets in vollster Uebereinstimmung.

Gleichwie also, nach Schopenhauer's eigenstem Zugeständniss, *Anaxagoras* ihm als direktester Antipode gilt (III, 304): so gehören andererseits nicht so sehr Byron und Schopenhauer, oder Leopardi und Schopenhauer, was ja vielfach behauptet worden, sondern in allererster Linie Shake-

---

[1]) Vgl. *Karl du Prel*, Psychologie der Lyrik. Leipzig, Günther, 1880. Seite 57.

speare und Schopenhauer zusammen. Eine sorgfältig ausgeführte Parallele, die zugleich mit der nöthigen Unbefangenheit angestellt wäre, würde Diess Schritt für Schritt, noch mehr aber ein *Ganzes* gegen das andere *Ganze* gehalten, wunderbar bestätigen; und jedenfalls möchte keine Parallele gleich dankbar, gleich fruchtbar sein, keine überraschendere Resultate zu Tage fördern. Schopenhauer's Ueberzeugung geht freilich dahin, man könne nicht Dichter und Philosoph zugleich sein (VI, 690): aber, gesteht man Letzteres selbst zu, ohne Rücksicht auf den Satz, dass die Regel durch die Ausnahme erst recht erhärtet wird, so muss es ja doch einen Punkt geben, auf dem beide Disciplinen einander unendlich sich nähern, alle Wesensunterschiede sich möglichst verwischen. *Daselbst* stehen die Dichterphilosophen, zu welchen ich nicht so viele Poeten rechnen möchte, wie *J. L. Klein*[1]), zu welchen aber mit allergrösstem Rechte Shakespeare zu zählen ist. Gewiss ist denn auch Diess der Grund, wesshalb Shakespeare, Alles wohl erwogen, in den Augen Schopenhauer's sogar noch höher hinaufreicht, als Goethe. Letzterem fehlt nämlich, wie wir noch sehen werden, der göttlichste Funke der Erkenntniss, der philosophische Sinn, der sich bei Shakespeare gerade in gehörigem Maasse findet.

Nächst Shakespeare ist es aber gleichwohl *Goethe*, welchem Schopenhauer den Kranz der Auszeichnung zuerkennt. Goethe ist ihm der grösste Geist der Nation (VI, 516 und 517); ja sogar der grösste Mann, den Deutschland durch alle Jahrhunderte hervorgebracht hat (N, 40) und *der Dichter der Deutschen κατ' ἐξοχήν*[2]). Und vielleicht möchte man sich diesen Preisurtheilen gegenüber noch ein Wenig zweifelnd und kopfschüttelnd verhalten und denselben einen bloss sehr beziehungsweisen Werth beimessen, sobald man erwägt, dass in Schopenhauer nicht einmal das Staatsbewusstsein, geschweige denn der Nationalstolz irgendwie hervortrat; denn das Beispiel, welches *Hermann Fromann*[3]) gegen die letztere Ansicht

[1]) Gesch. des Dramas V, 54.

[2]) S. *Gwinner*, Schopenhauer's Leben. Seite 448.

[3]) *Hermann Fromann*, Arthur Schopenhauer. Drei Vorlesungen. Jena, Friedrich Fromann, 1872. Seite 28, vgl. daselbst Seite VI.

geltend macht, erscheint denn doch als allzu vereinzelt, um für Mehr, als eine blosse Liebenswürdigkeit des Briefstyles angesehen werden zu können. Jene Bedenken mehren sich noch, wenn man in Betracht nimmt, dass Schopenhauer auf seine Landsleute gar nicht sonderlich gut zu sprechen ist, in Ausdrücken wider dieselben loszieht, die Alles sind, nur keine Spur gehobenen Bewusstseins über seine Zusammengehörigkeit mit dem deutschen Volke (V, 104. M, 378. 399), dass er insbesondere über die intellektuellen Fähigkeiten der Deutschen in fast summarischer Weise den Stab bricht (V, 171. 487) und darum ängstlich das Geäste des Stammbaumes der eigenen Familie verfolgt, um sich schliesslich glücklich zu preisen (M, 205. 678), dass er selbst, wenigstens der Abkunft nach, nicht zu Germania's Söhnen gehöre [1]).

Im Hinblicke hierauf könnte man denn zuvörderst glauben, jene oben angezogenen, zur Verherrlichung Goethe's niedergeschriebenen, grossen Worte Schopenhauer's nicht ohne Vorsicht, sowie jedenfalls mit einer erheblichen Einschränkung des Sinnes hinnehmen zu sollen. Nichtsdestoweniger würde man sich durch die letztere Annahme ganz gehörig täuschen. Denn jene Stellen, auf die ich soeben hindeutete, können entweder eine specifisch persönliche Stimmung und aus derselben fliessende Erbitterung nur schwer unterdrücken, oder aber sie streifen geradewegs das politische Gebiet, während Schopenhauer von *deutscher Sprache*, als solcher, unendlich höher dachte. Die deutsche Sprache nämlich erscheint Schopenhauern (VI, 573) als die einzige, in der man beinahe so gut schreiben kann, wie im Griechischen und Lateinischen (vgl. N, 66), welches den anderen europäischen Hauptsprachen, als welche blosse Patois sind, nachrühmen zu wollen, lächerlich sein würde. Daher bezeichnet er (III, 138) die deutsche Sprache, in der grosse Dichter gesungen und grosse Denker geschrieben haben (VI, 573), als das köstlichste Erbtheil der Nation und als überaus komplicirtes Kunstwerk, welches mit jenen andern ärmlichen

[1]) Vgl. *Johann Jannsen*, Zeit- und Lebensbilder. Freiburg i. B., Herder, 1875. Seite 122. Im Gegensatze hiezu erklärt Schopenhauer die *englische* Nation für die *intelligenteste* in Europa (N, 372). Vgl. auch *Wilhelm Plöttner*, Arthur Schopenhauer. Langensalza, Beyer, 1876. Seite 8.

Jargons (N, 60) verglichen, etwas so ungemein Edles und Erhabenes hat. Und, von Alledem sogar abgesehen, heisst Goethe auch geradezu Einer der grössten Geister aller Zeiten (I_2, 83), und gegen den Schluss derselben Schrift, welcher das letzte Citat entnommen ist — an einer Stelle, deren ganz unvergleichlichem Schwunge selbst *Rudolf Haym* [1]) ein Wort des Beifalls zollt — finden wir unter Anderem die folgenden Worte: Goethe ist mit seiner Farbenlehre zu einer Zeit aufgetreten, wo der wohlverdiente Lorbeer sein ehrwürdiges Haupt kränzte, und er, wenigstens bei den Edelsten seiner Zeit, einen Ruhm, eine Verehrung erlangt hatte, die seinen Verdiensten und seiner Geistesgrösse doch mindestens einigermaassen entsprachen, wo er also der allgemeinen Aufmerksamkeit gewiss war u. s. w. (I_2, 93).

Unter den zahlreichen Urtheilen, welche der Philosoph des Pessimismus über Goethe fällt, giebt es auch solche, welche um ihrer Trefflichkeit willen in jeder deutschen Literaturgeschichte einen Platz verdienen würden. Die herrlichen Worte, die Schopenhauer zur Erklärung des „Faust" wie des „Tasso" anführt, gehören hieher. Wie sinnig vergleicht er (VI, 440) dann noch Goethe'n in seiner Jugend mit den Urgriechen! Letztere vermochten auch gar nicht, ihre Gedanken anders, als in Bildern und Gleichnissen darzustellen; ja, ihr grösster Sänger fasst sogar den Gedanken selbst und den Traum in den Rahmen zweier seiner wundervollsten Gemälde [2]). Wie vielsagend, ja in denkbar knappstem Umrisse fast erschöpfend ist ferner folgende Charakteristik (VI, 478): *Zu Jean Paul verhält sich Goethe, wie der positive Pol zum negativen* (vgl. auch M, 224 f.). Die Freude, welche wir an so vielen Schöpfungen dieser beiden Geister haben, beruht nach Schopenhauer (III, 434) darauf, dass wir hiedurch der Reinheit theilhaftig werden, mit welcher in ihnen die Welt als Vorstellung sich von der Welt als Wille gesondert und gleichsam ganz davon abgelöst hat. Fügt man hinzu, dass Jean Paul in Schopenhauer's Augen überhaupt ein bewunderungswürdiger Mann (III, 432) und höchst eminenter

[1]) Arthur Schopenhauer von *R. Haym*. Seite 109.

[2]) Hom. Il. O, 80 ff. und X, 199 ff. und vgl. *Christian Adam*, das Plastische im Homer. München, Straub, 1869. Seite 82 ff.

Geist (VI, 284) ist, desselben Romane aber ihm als wundervoll (VI, 474) gelten: so dürfte daraus erhellen, wie wohl selbst mehr oder minder feurige Bewunderer des hochgefeierten Humoristen [1]), beispielsweise ein Karl Grün [2]), Friedr. Theodor Vischer [3]), Rudolf Gottschall [4]), Paul Nerrlich [5]), K. Th. Planck [6]) und Andere, wider jene Gegenüberstellung Nichts einzuwenden haben werden, während man sich, wie gesagt, die schlagende Unmittelbarkeit einer gleichsam ganze Buchseiten aufwägenden Kritik unmöglich kürzer vorstellen kann.

Dass *Schiller*, mit Goethe zusammengehalten, bei Schopenhauer stark in den Hintergrund tritt, wurde bereits in Erinnerung gebracht. Ueber Goethe heisst es dann auch noch (N, 370), dass in seiner Poesie am wenigsten Rhetorisches sei, in Schiller's Viel. Wie nachdrücklich dieser Satz aufgefasst sein will, leuchtet erst aus dem unmittelbar Folgenden ganz hervor: Je weniger rhetorisch die Poesie ist, desto besser [7]).

Mit *Byron* gemeinsam besitzt Goethe die mächtige Phantasie, welche aus einem ziemlich alltäglichen Vorfall etwas gar Grosses und Schönes zu machen im Stande ist (V, 334). Bisweilen selbst schon der Anblick eines geringfügigen Gegenstandes oder Vorganges kann diesen Beiden zum Keime eines bedeutenden Werkes werden [8]), sie in den Zustand der Erleuchtung versetzen und so in den innersten Grund der Natur einführen (VI, 461). Trotzdem gilt Byron, Goethen gegenüber, dem Philosophen des Pessimismus bloss als Dichter zweiten Ranges, der die darzustellenden Hauptpersonen in sich verwandelt, wobei dann die Nebenpersonen oft ohne Leben bleiben (III, 495). Während somit Byron immer nur von sich redet und, sogar in den objektivsten

---

[1]) Vgl. *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, Seite 359.

[2]) *Karl Grün*, Friedrich Schiller als Mensch, Geschichtsschreiber, Denker und Dichter. Leipzig, Brockhaus, 1844. Seite 775.

[3]) Vgl. kritische Gänge. Neue Folge VI, 135 ff.

[4]) Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts I, 152 ff.

[5]) Jean Paul und seine Zeitgenossen von *Paul Nerrlich*. Berlin, Weidmann, 1876.

[6]) *K. Th. Planck*, Jean Paul's Dichtung im Lichte unserer nationalen Entwicklung. Berlin, Reimer, 1868.

[7]) Vgl. Seite 246 ff. dieser Schrift.

[8]) Vgl. Seite 59 f. ebenda.

Dichtungsarten, dem Drama und Epos, im Helden *sich* schildert, also der subjektivste Dichter seiner Zeit ist[1]), muss umgekehrt Goethe für den objektivsten Dichter angesehen werden (VI, 477).

Goethe hatte eben, nach Schopenhauer's (VI, 212) und wohl nach aller nur halbwegs Einsichtigen Urtheile, in ausgezeichnetem Grade *den treuen, sich hingebenden, objektiven Blick in die Natur der Sachen.* Vermöge seiner *Objektivität* aber nimmt das Genie mit *Besonnenheit* alles Das wahr, was Andere nicht sehen. Und Diess giebt ihm die Fähigkeit, die Natur so anschaulich und lebhaft als Dichter zu schildern (VI, 451). Hierin erscheint Goethe am meisten ähnlich dem *Homer*, bei welchem sich der Zug der Objektivität in ganz einziger Weise ausspricht. Gewiss darf man nun, nach dem Vorgange des Aristoteles, welcher ja ebenfalls die Weise des Homer so oft als Beleg für dramatische Regeln braucht[2]), zum besseren Verständnisse Dessen, was Schopenhauer von der Objektivität des Tragikers Goethe gehalten hat, die folgenden schönen, Homer's Objektivität schildernden Worte heranziehen. Homer lässt nach Schopenhauer (VI, 477), wie die Natur selbst, die Gegenstände unangetastet von den menschlichen Vorgängen und Stimmungen. Ob seine Helden jubeln oder trauern, die Natur geht unbekümmert ihren Gang. Subjektiven Menschen aber scheint, wenn sie traurig sind, die ganze Natur düster u. s. w. Nicht so hält es Homer. Um seine wie auch um Goethe's Lippen spielt gleichsam, was *Carriere*[3]) so sinnig bemerkt, ein mildes Lächeln über das Thun und Treiben der Menschen.

Selten aber dürfte auf gleich engem Raume eine gleich schlagende Ansicht über den deutschen Dichterfürsten vorgebracht worden sein, wie durch die folgenden Worte, in

---

[1]) Vgl. *G. Brandes*, die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts IV, 449 ff.

[2]) Vgl. *Susemihl* zur Uebersetzung der Poetik des Aristoteles. 2. Aufl. Seite 237. Anm. 81.

[3]) *Moriz Carierre*, die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit II, 525. Vgl. auch *Max Schneidewin*, die homerische Naivetät. Hameln, Brecht, 1878, Seite 155 und an vielen Stellen dieses Buches.

denen sich ungemessene Bewunderung und eine ganz winzige Beigabe leisen Tadels zu einem Gesammturtheile voll glänzendster Durchsichtigkeit paaren. Schopenhauer sagt nämlich (VI, 193): Gerade die erstaunliche Objektivität des Geistes Goethe's, welche seinen Dichtungen überall den Stempel des Genies aufdrückt, stand ihm im Wege, wo es galt, auf das Subjekt zurückzugehen. Goethe's Trieb war eben, Alles rein objektiv aufzufassen und wiederzugeben; damit aber war er dann sich bewusst, das Seinige gethan zu haben, und vermochte gar nicht, darüber hinaus zu gehen. Damit hielt er Alles für gethan: ein richtiges „So ist's" war ihm überall das letzte Ziel, ohne dass ihn nach einem „So muss es sein" verlangt hätte. Konnte er doch sogar spotten:

Der Philosoph, der tritt herein
Und beweist Euch, es müsst' so sein.

Dafür freilich war er eben ein Poet und kein Philosoph, d. h. von dem Streben nach den letzten Gründen und dem innersten Zusammenhange der Dinge *nicht* beseelt oder besessen, — wie man will, und sein Gemüth frei von jener Art Monomanie, wie sie uns aus dem ganzen und grossen Ernst des wirklichen Philosophen entgegentritt, wenn dieser im Aufsuchen eines Schlüssels zu unserem so räthselhaften wie misslichen Dasein begriffen ist (V, 153). Man könnte wohl hieraus in einseitiger Schlussfolgerung abnehmen wollen, Schopenhauer habe, etwa ähnlich wie Platon, der den irdischen Priestern des Reiches der Schönheit einen Platz in seinem Staate versagt hatte[1]), von der Poesie überhaupt in Bausch und Bogen nichts Erkleckliches gehalten. Indessen Demjenigen, der da mit solchem Einwande käme, dürfte man bloss zugestehen, dass der Philosoph des Pessimismus die Philosophie allerdings noch höher gestellt habe, als selbst die Dichtkunst, aber Nichts mehr. Gegen die moralischen und intellektuellen Ungeheuer auf dieser Welt ist ihm (V, 413) der alleinige Herkules die Philosophie, — sie, die über sämmtlichen Wissenschaften schwebt als das allgemeinste und desshalb wichtigste Wissen, welches die Aufschlüsse ver-

[1]) *Karl Justi*, die ästhetischen Elemente in der platonischen Philosophie. Marburg, Elwert. Seite 25 und sonst.

heisst, zu denen die anderen nur vorbereiten (III, 502), — sie, der demnach in allen Dingen immer das Letzte anheimfällt (V, 319). Ihr zu folgen, gewährt nach Schopenhauer (V, 184) einen geistigen Genuss, dem vielleicht kein anderer gleichkommt. Denn er ist höherer Art, als der, den Poeten gewähren, welche freilich Jedem zugänglich sind, während der philosophischen Betrachtungsweise und dem daraus folgenden Genusse Mühe und Anstrengung vorhergegangen sein müssen. Wir haben nun allerdings, erst kurz vorher[1]), ein etwas abweichendes Urtheil aus dem Munde desselben Schopenhauer gehört, dass nämlich lange nicht Jedermann von Haus aus das Zeug besitze, dem Dichter ganz und würdig nachzufühlen oder gar dessen Grösse zu fassen. Davon indessen auch abgesehen, betont Schopenhauer, aus anderem Anlasse, oft genug die nahe Verwandtschaft der Philosophie und der Poesie (vgl. V, 429). Er bemerkt, dass die Letztere sich zur Ersteren verhalte, wie die Anschauung zur Reflexion, wie das flüchtige Bild zur bleibenden, allgemeinen Erkenntniss (III, 463) und wie die Erfahrung zur empirischen Wissenschaft (III, 487). Der Dichter bringt Bilder des Lebens, menschliche Charaktere und Situationen vor die Phantasie, setzt das Alles in Bewegung und überlässt nun Jedem, bei diesen Bildern so weit zu denken, wie seine Geisteskraft reicht (VI, 5). Dabei ist er der allgemeine Mensch: Alles, was irgend eines Menschen Herz bewegt hat, und was die menschliche Natur in irgend einer Lage aus sich hervortreibt, was irgendwo in einer Menschenbrust wohnt und brütet, — ist sein Thema und sein Stoff (II, 294). Der Philosoph hingegen bringt nicht in jener Weise das Leben selbst, sondern die fertigen, von ihm daraus abstrahirten Gedanken und fordert nun, dass sein Leser ebenso und ebenso weit denke, wie er selbst. Der Dichter ist danach, wie Schopenhauer ferner sagt (VI, 5), Dem zu vergleichen, der die Blumen, der Philosoph Dem, der die Quintessenz derselben bringt. Daher trägt denn auch die Poesie mehr den Charakter der Jugend, die Philosophie den des Alters; gleichwie ja die Jugend, dieses Morgenroth des Lebens (V, 511), der Blüthen ansetzende

[1]) Seite 282 dieser Schrift.

Frühling ist, wo Alles Eindruck macht, Jedes in's Bewusstsein tritt und den Geist befruchtet (V, 520); das Alter indessen das beginnende Ende, bei dem es geht, wie gegen den Schluss eines Maskenballes, wann die Larven abgenommen werden (V, 523). Denn man muss alt geworden sein, also lange gelebt haben, um nicht bloss die Kürze des Daseins zu erkennen (V, 515), sondern auch, um nur — seltsam genug — sich selbst, sein eigenes Ziel und seine eigenen Zwecke deutlich und gründlich zu verstehen (V, 523 vgl. V, 440). Und nur, *wer alt wird*, erhält eine vollständige und angemessene Vorstellung vom Leben, indem er es in seiner Ganzheit und seinem natürlichen Verlauf, besonders aber nicht bloss, wie die Uebrigen, von der Eingangs-, sondern auch von der Ausgangsseite übersieht, wodurch er dann besonders die Nichtigkeit desselben vollkommen erkennt; während die Uebrigen immerfort in dem Wahne befangen sind, das Rechte werde erst noch kommen (V, 521). Die Doppelanalogie zwischen Jugend und Dichtkunst einer-, Alter und Philosophie andererseits braucht hienach nicht noch näher ausgeführt zu werden; dieselbe liegt, auch so, nahe genug. Die Poesie will uns somit nach Schopenhauer (III, 487) mit den Platonischen Ideen der Wesen durch das Einzelne und beispielsweise bekannt machen, die Philosophie das darin sich aussprechende innere Wesen der Dinge im Ganzen und Allgemeinen erkennen lehren. Weit entfernt also, dass Schopenhauer in diesem Punkte der Ansicht des göttlichen Platon beitrat, hat er sogar, um uns, was diese Frage betrifft, den letzten Zweifel zu nehmen, offenbare Stellung genommen wider den Mann, welcher, der Poesie seinerseits abhold gesinnt, gleichwohl, was kein zweiter Weltweiser im Stande gewesen wäre, mit Hafis, Petrarca und Heine siegreich wetteifernd, das höchste unter den „hohen Liedern der Liebe" dichtete, das unsterbliche „Symposion" [1]). In der Geringschätzung und Verwerfung der Poesie hat, so lesen wir bei Schopenhauer (N, 305), Platon dem Irrthum den Tribut gezahlt, den jeder Sterbliche zahlen muss. Er

[1]) Vgl. *A. H. Raabe*, de poetica Platonicae philosophiae natura. Rotterdam, Tassenheijer, 1866. Seite 108 ff.

sagt nämlich, dass *zwischen Weisheitsstreben und Dichtkunst eine Art Urfehde bestehe*[1]). Das ist aber nicht wahr. Sie vertragen sich Beide ganz vortrefflich. Sogar ist die Poesie eine Stütze und Hilfe der Philosophie, eine Fundquelle von Beispielen, ein Erregungsmittel der Meditation und ein Probirstein moralischer und psychologischer Lehrsätze. Dasselbe wahre und innere Wesen der Welt, das uns die Poesie beispielsweise, an der Darstellung einzelner Fälle, zeigt, lehrt uns die Philosophie im Ganzen und Allgemeinen kennen. Folglich ist zwischen Poesie und Philosophie die schönste Eintracht, so wie zwischen Erfahrung und Wissenschaft. Ueberhaupt bleibt hinsichtlich der Poesie vollkommen wahr, was Goethe im „Tasso" sagt:

> Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt,
> Ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei[2]).

Es möge hier noch beigefügt sein, was Schopenhauer (III, 250) für die Quelle dieser falschen Meinung ansieht, während er Letztere geradezu einen der grössten und anerkannten Fehler jenes grossen Mannes nennt. Platon lehrt nämlich, dass der Gegenstand, den die schöne Kunst darzustellen beabsichtigt, das Vorbild der Malerei und Poesie, nicht die Idee wäre, sondern das einzelne Ding, während Schopenhauer gerade das Gegentheil behauptet, ohne sich irgend durch Platon's Meinung irre machen zu lassen.

Nach dieser kleinen, nothwendig gewesenen Abschweifung kehre ich zu Goethe zurück. Niemanden erwähnt Schopenhauer häufiger *mit* demselben, als sein eigenes Vorbild *Kant*. Goethe ist ihm (II, 627) der Riesenbruder Kant's, Letzterem allein, sowohl im Jahrhundert, als in der Nation, an die Seite zu stellen, und Kant hinwiederum der grosse Lehrer der Menschheit, der ganz allein neben Goethe den gerechten Stolz der deutschen Nation bildet (IV$_2$, 84). Mit innigster Befriedigung gedenkt Schopenhauer (V, 187) des Zeitalters, da Kant

---

[1]) Im Original lauten die Worte: *παλαιὰ μέν τις διαφορὰ φιλοσοφίᾳ τε καὶ ποιητικῇ* (Plat. Pol. X, 8. p. 607 B. ed. C. F. Herm.) Vgl. *K. Steinhart's* Worte zu H. Müller's Plato-Uebersetzung V, 164 ff. und *Eduard Zeller*, die Philosophie der Griechen II$_1$, 801 ff. der dritten Auflage.

[2]) Vgl. noch *Georg Ferdinand Rettig*, Platon's Symposion mit kritischem und erklärendem Kommentar. Halle, Waisenhausbuchhandlung, 1876. II, 366 f.

philosophirte, Goethe dichtete und Mozart komponirte. Und immer wieder heisst es: Goethe ist der grösste Mann, welchen, neben Kant, die Nation aufzuweisen hat (VI, 213). Solche Nebeneinanderstellung hat nun jüngst den Trahndorffianer *Robert Otto Anhuth* [1]), den Verfasser der Schrift: „Das wahnsinnige Bewusstsein und die unbewusste Vorstellung“ [2]) nicht wenig aufgeregt, und vielleicht hat sich auch noch kein Mensch hierüber so heftig erzürnt, als eben Anhuth. Nach des Letztern Anschauung enthält es „für ein philosophisches Ohr und ein deutsches Herz schon etwas Verletzendes, wenn neben Kant's Namen überhaupt noch ein anderer genannt wird, während er sich doch so hoch über alle erhebt“ [3]). Bei aller Hochachtung, ja Vorliebe, die Anhuth für Goethe hegt, hat er es doch stets als „einen Hohn auf den deutschen Patriotismus, als eine Blasphemie auf die wahre Wissenschaft empfunden,“ wenn Schopenhauer jenen „lächerlichen Satz“ [4]) braucht. Und alsdann folgen die beanstandeten Worte aus den beiden „Grundproblemen der Ethik“ (IV_2, 84). Anhuth's Entrüstung hat zwei Seiten. In jener Kanten fast vergötternden Neigung pulsirt — so Viel muss man freudig einräumen — die edelste Einsicht unserer Tage: die Erkenntniss, dass nur auf dem Wege des Kriticismus das wahre Heil in der Philosophie zu erwarten ist [5]). Anhuth's Ingrimm bleibt demnach, da er aus derartiger Begeisterung entspringt, immerhin noch lobenswerther, als die Manier *Herder's*, der auf Goethe herabsieht, weil er bloss Dichter, und auf Kant, weil er bloss Philosoph sein will, der sich somit nicht klar gemacht hat, dass sie Weniger wären, wenn sie Mehr sein wollten [6]). Nun liegt aber auch etwas Unberechtigtes in Anhuth's Zorn. Anhuth ärgert sich darüber, dass

[1]) S. *Ludwig Noack*, philosophie-geschichtliches Lexikon. Leipzig, Koschny, 1879. Seite 889.

[2]) Halle, Fricke, 1877.

[3]) a. a. O. Seite 14.

[4]) a. a. O. Seite 51.

[5]) S. *F. A. Lange*, Geschichte des Materialismus II, 1 ff. der dritten Aufl. Iserlohn, Bädeker, 1877. Und vgl. das Motto: „*Von Kant zu Kant*“ in *Ludwig Noiré*, Grundlegung einer zeitgemässen Philosophie. Leipzig, Veit u. Komp., 1875.

[6]) *Zeller*, Geschichte der deutschen Philosophie, Seite 531.

gerade Goethe's Name neben dem Kant's in Beide so verherrlichender Weise prangen soll. Dabei aber hätte Anhuth doch mindestens Goethe's Patriotismus, beziehentlich den gemeinten Mangel desselben — diese bereits etwas „morsche Tonne kritischer Walfische“ [1]) — unerwähnt lassen sollen. Denn Das ist ja doch ein Moment, welches füglich, ja nothwendig, ausser Betracht fallen muss, wo es sich um eine Parallele handelt, die aus in höchstem Sinne kulturhistorischem Gesichtspunkte gezogen erscheint. Nun ist aber der Patriotismus nach Schopenhauer (VI, 523), sobald er im Reiche der Wissenschaft sich geltend machen will, ein schmutziger Geselle. Wenn es daher beispielsweise Leute giebt, welche aus lauter Patriotismus, und lediglich aus diesem, sogar die Leibniz'sche Philosophie verehren, so verdienen Solche, wie Schopenhauer (M, 178) drohend scherzt, unter lauter Monaden eingesperrt zu werden, um dort die prästabilirte Harmonie anhören und dem Schauspiel der identitas indiscernibilium zusehen zu müssen. Anhuth hinwiederum stellt sich überdiess mit seinem Ausfalle selber in die Reihe Derjenigen, welche, — statt mit dem Gemälde, sich mit dem Rahmen beschäftigen, den Geschmack seiner Schnitzerei und den Werth seiner Vergoldung überlegend (VI, 90). Und wie sagt, freilich viel derber, *Lessing*? „Abscheulicher Recensent, wer verlangt, Das zu wissen? Sag' uns, ob das Buch schlecht oder gut ist, und von dem Uebrigen schweig!“ [2])

Auch Schopenhauer führt übrigens wider die letztere Klasse von Kritikern wahre Keulenschläge, von welchen ich hier rede, ohne sie jedoch etwa unmittelbar auf *Anhuth* beziehen zu wollen. Dafür, sagt Schopenhauer (VI, 90 f.), dass ein grosser Geist ihnen die Schätze seines Innersten eröffnet, und durch die äusserste Anstrengung seiner Kräfte Werke hervorgebracht hat, welche nicht nur Jenen, sondern auch ihren Nachkommen bis in die zehnte, ja zwanzigste Generation zur

---

[1]) Für Nichtkenner *Lessing's* sei angemerkt, dass der Ausdruck in der hamburgischen Dramaturgie (Lachmann'sche Ausg., VII, 422) vorkommt. Eine „Tonne für Wallfische“ ist aber ein Gegenstand, mit dem jene Seeungeheuer beschäftigt werden, um das bedrohte Schiff ausser Acht zu lassen. Der Vergleich mit den Kritikern liegt nun nahe genug.

[2]) S. die Ausg. von *Lachmann-Maltzahn* VIII, 189.

Erhebung und Erleuchtung gereichen, dafür, dass er der Menschheit ein Geschenk gemacht hat, dem kein anderes gleichkommt, dafür halten diese Buben sich berechtigt, seine moralische Person vor ihren Richterstuhl zu ziehen, um zu sehen, ob sie nicht dort irgend einen Mackel an ihm entdecken können, zur Linderung der Pein, die sie, in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle, beim Anblick eines grossen Geistes empfinden. Daher rühren z. B. die weitläufigen, in unzähligen Büchern und Journalen geführten Untersuchungen des Lebens Goethe's von der moralischen Seite, wie etwa, ob er nicht dieses oder jenes Mädel, mit dem er als Jüngling eine Liebelei gehabt, hätte heirathen sollen und müssen; ob er nicht hätte sollen, statt bloss redlich dem Dienste seines Herrn obzuliegen, ein Mann des Volks, ein deutscher Patriot, würdig eines Sitzes in der Paulskirche, sein u. dgl. m. Durch solchen schreienden Undank, durch solche hämische Verkleinerungssucht beweisen jene unberufenen Richter, dass sie moralisch eben solche Lumpe sind, wie intellektuell — womit Viel gesagt ist. Die Spitze dieses starken Ausfalles trifft natürlich alle literar-historischen Augenverdreher und Splitterrichter des Genies aus Sittlichkeitsgründen, welche beispielsweise Dichtern ersten Ranges, wie einem Gottfried von Strassburg, Bürger, Heine und eben auch Goethe'n, so gar für ihr Leben gern die gewissen moralischen Rippenstösse ertheilen[1]).

Bezüglich der durch jene Zusammenstellung Kant's und Goethe's angeblich verunglimpften Wissenschaft aber würde sich Anhuth vielleicht gleichfalls etwas milder gefasst haben, hätte er nur anders Philosophie und Poesie in ihrer zwar gesonderten, nichtsdestoweniger jedoch aus einem Punkte auslaufenden Sendung derart begreifen wollen, wie ich Diess soeben nach Schopenhauer anzugeben Gelegenheit nahm. Eben Dasjenige, was an jener so bezeichnenden Stelle (VI, 193) als Goethe'n, im Grunde seiner Individualität, *mangelnd* hervorgehoben ward: eben Das zeigt sich in überraschendem Grade, grossartig über jedes Maass, bei dem

---

[1]) Vgl. *Albert Gierse*, ästhetische Studien. Naumburg a. S., Rauchburg und Komp., 1878. I, 39 ff.

Königsberger Philosophen. Und von hier aus erscheint demnach eine Zusammenstellung vollkommen gerechtfertigt. Denn Schopenhauer (VI, 487 f.) war sich Dessen nur zu sehr bewusst, wie sehr es misslich ist, grosse Männer in derselben Gattung, also etwa grosse Dichter und grosse Philosophen, mit einander thatsächlich zu vergleichen; weil man dabei fast unvermeidlich, wenigstens für den Augenblick, ungerecht wird. Alsdann fasst man nämlich den eigenthümlichen Vorzug des Einen in's Auge und findet sofort, dass er dem Andern abgeht; wodurch dieser herabgesetzt wird. Aber geht man wiederum von dem, diesem Andern eigenthümlichen, ganz anderartigen Vorzuge aus: so wird man vergeblich nach jenem Ersteren suchen, so dass demnach jetzt dieser ebenfalls unverdiente Herabsetzung erleidet. Man hat darum, wie Schopenhauer (VI, 88 f.) ausführt, vielmehr festzuhalten, wie die Genies, als lucida intervalla des ganzen Menschengeschlechtes, Etwas leisten, was den Uebrigen schlechthin versagt ist. Demgemäss ist denn auch ihre Originalität so gross, dass nicht nur ihre Verschiedenheit von den übrigen Menschen auffällig wird, sondern selbst die Individualität eines Jeden von ihnen ausserordentlich stark ausgeprägt erscheint. Denn rari nantes in gurgite vasto sind die wahren, ächten Denker im Laufe der Jahrhunderte nur hin und wieder einmal aufgetaucht, weil eben die Natur Jeden ihrer Art nur einmal machte und dann „die Form zerbrach" (I_1, 118). In Folge Dessen findet zwischen allen je dagewesenen Genies ein gänzlicher Unterschied des Charakters und Geistes statt, so dass jedes derselben an seinen Werken der Welt ein Geschenk dargebracht hat, welches sie ausserdem von gar keinem Andern in der gesammten Gattung jemals hätte erhalten können. Auch ist, vermöge des endlichen Maasses der menschlichen Kräfte überhaupt, jeder grosse Geist diess nur unter der Bedingung, dass er, auch intellektuell, irgend eine entschieden schwache Seite habe. Es wird *die* sein, welche seiner hervorstechenden Fähigkeit hätte im Wege stehen können: doch wird es immer schwer halten, sie, selbst beim gegebenen Einzelnen, mit *einem* Worte zu bezeichnen. Eher lässt es sich indirekt ausdrücken: z. B. Platon's schwache Seite ist gerade die, worin des Aristoteles Stärke

besteht, und vice versa; *Kant's schwache Seite ist Das, worin Goethe gross ist, und vice versa* (vgl. III, 156). Wohl bei keinem Weltweisen einerseits und bei keinem Dichter andererseits fällt aber dieser Gegensatz glänzender in die Augen, als eben bei *Kant und Goethe;* wesshalb sie denn mit vollstem Rechte eine Ergänzung bilden, wie sie die Erde, beglückender zugleich und erhebender, zu allen Zeiten nicht gesehen hat.

Dass übrigens Schopenhauer auch für die Mängel Goethe's keineswegs blind war, beweist eine Stelle, an welcher der Philosoph die ganze Persönlichkeit des Dichters, als solche, nach ihrer moralischen Seite hin beurtheilend (V, 353) — wozu er, als Philosoph, das Recht hatte — folgenden merkwürdigen Ausspruch thut: Es ist eine grosse Thorheit, um *nach Aussen* zu gewinnen, *nach Innen* zu verlieren, d. h. für Glanz, Rang, Prunk, Titel und Ehre, seine Ruhe, Musse und Unabhängigkeit ganz oder grossentheils hinzugeben. Diess hat aber Goethe gethan (V, 353). Allein Schopenhauer mildert selbst das Bittere, das in diesem Vorwurfe liegt, indem er an anderer Stelle (N, 358) zwar zugiebt, dass die mittelbaren und sekundären Vortheile des Genies wohl nie Einer mehr genossen hat, als Goethe, dabei indessen zugleich fragt: Wer wird wohl glauben, dass Goethe's Glück im Genuss dieser, und nicht in dem seines eigenen Geistes bestand, und dass er nicht gerne vor dem schallenden Lobe seiner Verehrer in die Einsamkeit, zu seinen eigenen Gedanken, floh? Oder glaubt Ihr, so heisst es noch (M, 449), dass Shakespeare und Goethe gedichtet, oder Platon philosophirt und Kant die Vernunft kritisirt haben würde, wenn sie in der sie umgebenden Welt Befriedigung und Genüge gefunden hätten, und ihnen wohl darin gewesen wäre, und ihre Wünsche erfüllt worden? Und so hat denn gerade Goethe sogar ein Vorbild hinterlassen, dem Diejenigen nachzuahmen haben, welche das Salz der Erde sind, indem sie allezeit ihrem intellektuellen Leben obliegen sollen, wie immer auch das persönliche vom Sturm der Welt ergriffen und erschüttert werden oder sonst gestört sein möge, stets eingedenk, dass sie nicht der Magd Söhne sind, sondern der Freien (VI, 79 f.). Auch sonst wendet sich Schopenhauer, allemal aber in

Kleinigkeiten, polemisirend gegen Goethe, wie man sich aus einigen Stellen (II, 331. III, 380. III, 441 u. dgl. m.) überzeugen kann, während er, wie bereits erwähnt, sich Shakespeare gegenüber bei *jeder* Gelegenheit beipflichtend verhält.

Uebrigens offenbart sich Schopenhauer's ungemeine Vorliebe für Goethe schliesslich noch in sehr bezeichnender Weise durch die *Citate*, welchen wir so oft bei Schopenhauer begegnen. Aus keines Dichters Werken nämlich schöpft diese der Philosoph so häufig, und man muss beifügen, so meisterlich passend, so überaus schlagend, wie aus denen Goethe's. Es lässt sich mit bestem Fuge und in der eigentlichsten Bedeutung des Ausdruckes behaupten, dass Schopenhauer's Schriften von „geflügelten Worten" des ersten deutschen Dichters geradezu wimmeln. Sie sind damit förmlich gesättigt und geschwängert, ohne dass man doch andererseits klagen dürfte, ein solcher Schmuck kleide die sonst so wohlbemessenen Formen der philosophischen Forschung irgendwann übel oder auch bloss minder gut. Namentlich dienen des in Bezug auf tragische Wirkung hoch obenan stehenden, einzigen „Faust" überreiche Schätze an Gedankengold und Spruchweisheit zu Belegen philosophischer Erkenntnisse (vgl. z. B. III, 276. 319. 573. 575. VI, 15 und oft). Sonst werden aber auch noch aus „Tasso" und vielen andern dramatischen Werken des Dichters zahlreiche Sätze angeführt: eine vollständige Liste aller der Stellen Goethe's, welche Schopenhauer anzieht, würde zur stattlichen Monographie werden, wie andererseits die letztere Art der Citate auch noch dafür sprechen könnte, dass Goethe zu Schopenhauer's erklärten Lieblingen gehört habe, wenn man Diess nicht schon sonst, namentlich aber aus *Gwinner's* [1]) Nachrichten wüsste (vgl. II, 284. 455). Schopenhauer würde demnach auch, falls nicht alle Anzeichen trügen, keinerlei Bedenken getragen haben, *David Friedrich Straussens* [2]) hiehergehörige Meinung bis auf's Itüpfchen zu unterschreiben. Der berühmte Verfasser des Bekenntnisses: „der alte und der neue Glaube" sagt: „Wir befinden uns heute zu Goethe in einer viel günstigeren Stellung, als die Generation vor

[1]) Schopenhauer's Leben, Seite 432. 434.

[2]) *Dav. Fr. Strauss*, der alte und der neue Glaube. 5. Aufl. Bonn, Emil Strauss, 1873. Seite 309.

uns, weil uns die weitere Entfernung einen viel richtigeren Sehwinkel angewiesen hat. Zu seinen Lebzeiten und noch in den ersten Jahrzehnten nach seinem Hingange mochte Der oder Jener von seinen Mitstrebenden als gleich gross und selbst als grösser erscheinen; wie in der Nähe eines Hochgebirges bisweilen ein Vorhügel, dem wir noch näher stehen, uns den Hauptberg zu überragen, oder doch ihm gleichzukommen scheint. Jetzt sind wir ihm schon so ferne gerückt, dass wir bestimmt ermessen können, wie selbst der ansehnlichste Gipfel neben ihm, nämlich *Schiller*, trotz seiner an sich beträchtlichen Höhe, die Goethe's bei Weitem *nicht* erreicht. Goethe tritt uns *jetzt* entgegen als das Urgebirge, das unsern Horizont beherrscht und durch die ihm entströmenden Quellen und Bäche weithin unsere Fluren tränkt."

Nicht dieselbe unzweideutige Klarheit des Urtheils, wie sie uns aus den Aeusserungen Schopenhauer's über Shakespeare und Goethe so wohlthuend in's Auge springt, lässt sich in jenen Ausprüchen erkennen, die wir über *Schiller* lesen. Insbesondere aber fehlt die wünschenswerthe Deutlichkeit dann, sobald es sich darum handelt, aus den vereinzelten Angaben ein *Gesammturtheil* herzustellen, das, in sich fertig, Licht und Schatten zur Einheit abschliessen würde. Gleichfalls muss, was Gwinner, in der ersten wie auch in der zweiten Ausgabe seiner Schopenhauerbiographie, nach der angedeuteten Richtung beibringt, lebhaft an den auch von Schopenhauer (I_1, 120) angewandten, mehr gehaltvollen und markigen, als — feinen Gemeinplatz erinnern: „Wasch' mir den Pelz, aber mach' ihn mir nicht nass." Denn Gwinner[1]) erzählt allerdings, im Verfolge des Lebensfadens des Philosophen, dass derselbe nicht ohne Enthusiasmus schon als Knabe sich der Lektüre Schiller'scher Tragödien hingegeben habe. Später indess scheint es, als habe sich diese Begeisterung denn doch ganz gewaltig abgekühlt. Einerseits nämlich versichert Schopenhauer's Biograph[2]), dass der Philosoph Schillern überhaupt keineswegs gering achtete — etwa in der extremen Weise der Roman-

[1]) *Gwinner*, a. a. O. Seite 22.

[2]) *Gwinner*, a. a. O. Seite 432.

tiker [1]) —; allein andererseits vermag Gwinner doch auch nicht zu verschweigen, dass Schopenhauer in den Uebertreibungen des Schillerfestes eine starke Versuchung zur Ungerechtigkeit gegen den grossen Dichter erblickte. Ich kann nicht anders: mir scheint unwillkürlich, als ob die letzten zwei Sätze Gwinner's denn doch ihrem Inhalte nach nicht so völlig zusammenpassen möchten.

Kaum viel besser — um nicht zu sagen: noch schlimmer — steht die Sache, wenn man sich lediglich der Fährte anvertraut, welche Schopenhauer in seinen Gesammtwerken für den hiesigen Zweck weist. Denn freilich werden daselbst Schiller'sche Stücke als solche genannt, durch welche sich die wahre Wirkung der Tragödie in ungeminderter Reinheit, in voller, ächter Gänze vollzieht, wie die „Jungfrau von Orleans", die „Braut von Messina" (II, 299. III, 498). Ferner kommen als Beispiele für die Komposition vor: wieder die „Braut von Messina" (III, 635), dann die „Räuber" (II, 300), „Maria Stuart" (VI, 331), „Don Carlos" (III, 635) und „Wallenstein" (III, 635 und VI, 331). Indessen das Lob wird in allen diesen Fällen Schillern bloss wie beiher gespendet; es lässt sich allemal nur aus dem Zusammenhange entnehmen. Vollends finden sich davon wenige Spuren, dass Schopenhauer über Schiller ein Wort wirklich begeisterten Beifalles vorbringt, wie Diess ja bei Shakespeare oder Goethe so häufig zutrifft. Und doch, — ausnahmsweise geschieht auch das Letztere: meines Wissens vorzüglich dreimal. Schopenhauer spricht erstlich (N, 49—50) von dem „Interessanten" nach seiner eigenen Begriffsbestimmung. Schopenhauer möchte nicht behaupten, dass das Interessante nie in *Meisterwerken* anzutreffen sei. Wir finden es, fährt er dann fort, in Schiller's Dramen schon in merklichem Grade, daher sie auch die Menge ansprechen. Allerdings indess erscheint hier der Ausdruck „Meisterwerk" durch seinen Beisatz etwas herabgedrückt. Noch günstiger äussert sich Schopenhauer ein zweites Mal über Schiller, gelegentlich Behandlung der Frage über die *Beredtsamkeit des Schmerzes*. Der betreffende

[1]) Vgl. *G. Brandes*, Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts II, 230 und *Klein*, Gesch. des Dramas XI_2, 407.

Abschnitt (N, 365 f.) ist sehr lehrreich. Wir werden, bemerkt daselbst Schopenhauer, durch das Ideale der Charaktere von den poetischen Darstellungen so sehr viel lebhafter ergriffen, als von der Wirklichkeit im gewöhnlichen Leben, indem wir die Individualität des Menschen viel deutlicher und lebendiger auffassen. Hieher gehört auch Diess, dass in der Wirklichkeit die Personen gerade ihren lebhaftesten Empfindungen meistens keine Worte zu geben wissen: ihr heftigster Schmerz ist stumm, ihre grösste Freude unaussprechlich, d. h. stumm. Wollte nun der Dichter auch hierin bloss der Natur folgen, so würden wir keine tiefen Blicke in das menschliche Gemüth thun können: also *idealisirt* er auch hierin die Natur, macht alle Menschen so beredt in ihren Affekten, wie es eigentlich nur poetische Gemüther sind; er leiht Jedem die Fähigkeit, die Goethe's „Tasso" sich selbst beilegt:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.

Darum ist jede Empfindung der poetischen Personen so beredt, zumal bei Shakespeare, und wir haben sehr Unrecht, Diess als unnatürlich zu tadeln. Ich führe dasjenige Beispiel aus Shakespeare an, welches man am meisten — auch neustens[1]) — angefochten hat. Ich meine die Klagelaute des „Prinzen Arthur" in „König Johann"[2]). Die Stelle gehört zu den funkelndsten Diamanten in Shakespeare's Dichterkrone: diese hinreissend rührenden Worte können, und hätte man Nerven von Stahl und Eisen, ihres Eindruckes nicht verfehlen. Gleichwohl hat man das Folgende als Ziererei bezeichnet:

Das Eisen selbst, obschon in rother Gluth
Genaht den Augen, tränke meine Thränen,
Und löschte seine feurige Entrüstung
In dem Erzeugniss meiner Unschuld.

Schopenhauer giebt nun seinerseits die beste Aufklärung dafür, dass gleichfalls die letzten Worte bei Shakespeare nicht allein ihre volle Berechtigung haben, sondern auch

---

[1]) *Anton Graf Szécsen*, acht Essays. Wien, Gerold, 1879. Seite 44.
[2]) IV. Akt, 1. Sc.

gegen die Wahrheit in keiner Weise verstossen. Er fährt (a. a. O.) fort: Die Franzosen sind, was die Beredtsamkeit des Schmerzes anlangt, der Natur getreuer und so viel schlechter. Ihnen genügt ihr: „Dieu! — Ciel! — Seigneur!" *Schiller dagegen ist auch hierin dem Shakespeare gefolgt.* Als die wirkliche Thekla den Tod ihres Geliebten vernahm, wird ihr Schmerz sich wohl bloss in einzelnen, abgebrochenen Ausrufungen und übel gewählten Worten geäussert haben: aber die poetische Thekla ergiesst ihren Schmerz in jene schönen Strophen, wodurch eben auch wir ihre Empfindung kennen lernen und mitempfinden. Ich lasse mich hier in die Frage, ob Schopenhauer in seiner Kritik dieser Stelle des „Wallenstein" Recht hat, nicht des Weitern ein, — eine Frage, die ja bekanntlich auch vielfach, und so kürzlich erst von Seite *Otto Ludwig's* [1]), in verneinendem Sinne beantwortet worden: ich beschränke mich vielmehr, so verlockend es auch sein möge, in das Detail einzugehen, auf das ganz Allgemeine. Und in dieser Hinsicht muss man für die sogenannte Beredtsamkeit des Schmerzes Eines wohl beachten: ich meine die *Grade des Schmerzes.* Es giebt selbstverständlich darüber keinerlei genaue Vorschriften; es gilt auch hier bloss, die Weise der Dichter eben wahrzunehmen und hienach die ungefähre Regel zu fixiren. Ich glaube aber, in dieser Beziehung gefunden zu haben, dass Schopenhauer's Wink, der die Beredtsamkeit des Schmerzes behandelt, die höchsten Stufen des Leides noch nicht berücksichtigt, dagegen sehr wohl gilt für diejenigen Fälle, wo die Furcht entweder überhaupt noch Worte zu finden vermag, oder aber das tiefste, peinigendste Weh durch den Dichter gleichsam vorweggenommen erscheint. Aus diesem Gesichtspunkte wird noch manche unrechtmässig angegriffene Dichterstelle gut vertheidigt werden können. So z. B. denke ich, dass jene vielumstrittenen Verse der „Antigone" [2]), in denen uns die wahrste menschliche Schwäche, der liebenswürdigste weibliche Wankelmuth als Widerspiel des Handelns nach starren Grundsätzen, entgegentritt, aus ästhetischem Betrachte

[1]) Vgl. Shakespearestudien, Seite 420.

[2]) Soph. Ant. 905—914.

tadellos zu nennen und, trotzdem sich die bedeutendsten Autoritäten der Dichtkunst und Wissenschaft, ein *Goethe*[1]) und ein *Bonitz*[2]), dagegen ausgesprochen haben, unzweifelhaft ächt Sophokleisch sind[3]).

Indessen muss, wie bereits angedeutet, Schopenhauer's Bemerkung dahin ergänzt werden, dass das Verstummen und Schweigen denn doch auch für alle Poesie, folglich auch für die tragische, ein gar wichtiges *Steigerungsmoment* bildet, dessen sie sich übrigens nur in den allerseltensten Fällen, dann aber um so wirksamer, zu bedienen weiss. Mich wenigstens hat der epische Ajax[4]) mit seiner lautlosen Unversöhnlichkeit weit mächtiger im Innersten gepackt, als der unter einer Fluth grässlichster Fluchworte sich selbst entleibende Geisselschwinger des Sophokles[5]). Wie über alles irdische Maass hinaus klingt das homerische: „οὐδὲν ἀμείβετο, keine Sylbe kam von seinem Munde"; was auch Odysseus dem harten Manne schöne Worte giebt, was er auch bittet und fleht und beschwört: Nichts unterbricht die unendliche Ruhe des Moderreiches: Ajax hat seinen Hass in das Grab hinab-, ja über dasselbe hinaus mitgenommen. Auch Achilleus spricht anfänglich kein Wort bei Homer, als ihm der Tod des Patroklos gemeldet wird; aber welch' ein Schweigen![6]) Sobald es endet, werden dann auch die Dünen feucht und die Waffen der Männer, von *diesen* Schmerzesthränen[7]). Indess damit ich meine Beispiele nicht lediglich aus dem Epos hole, erinnere ich nur an die Deianira in den „Trachinierinnen". Der heissgeliebte Sohn derselben bringt ihr die furchtbare Kunde, dass sie seinen Vater, ihren Gatten, gemordet habe. Und indem er dieser Anklage die entsetzlichsten Vorwürfe beifügt, wünscht er des Himmels volle Rache auf sie herab[8]).

---

[1]) Gespräche mit Eckermann III, 128.

[2]) *Hermann Bonitz*, Beiträge zur Erklärung des Sophokles. Wien, Gerold, 1857. II, 69.

[3]) Vgl. *J. H. Heinrich Schmidt*, die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung in 4 Bdn. Leipzig, Vogel, 1868–1872. III, p. XIX.

[4]) Hom. Od. λ, 541 ff.

[5]) Soph. Ai. 844 ff.

[6]) Hom. Il. Σ, 22 ff.

[7]) Hom. Il. Ψ, 15 f.

[8]) Soph. Trach. 734 ff. ed. Dind.

„Was musste dabei", fragt *Johann Alois Capellmann*[1]), „die Seele der Deianira empfinden? Ihre Thränen waren erstarrt: was hätte der tragische Künstler da Kunstvolleres, Grösseres erfinden können, als die von Schmerz fast Erstickte unter stummen Zähren hinwegschleichen zu lassen?" Auf ein gewaltiges Beispiel aus einer der modernen Tragödien, das hieher gehört, macht *Wilhelm Scherer*[2]) aufmerksam durch folgende Worte: „Wie die griechischen Maler den Anblick des höchsten Schmerzes verhüllten, weil er nicht auszudrücken sei, so schafft *Grillparzer* in des „Meeres und der Liebe Wellen" etwas Aehnliches. Im Augenblicke der Entdeckung des Leichnams Leander's muss Hero dem Oheim unbefangen entgegentreten, während fast keine Klagerede um den Verlorenen über ihre Lippen kommt: freilich stürzt sie bei diesem Versuche zusammen." Wie übermächtig wirkt dann auch, um aus der neueren Dramatik ein weiteres Beispiel zu geben, Hagen's furchtbar kaltes Gebot bei Hebbel[3]): „Kein Wort mit ihm, was er auch sagen mag!" Siegfried ist aus tückischem Hinterhalte meuchelmörderisch überfallen worden; der grimme Hagen weiss sehr wohl, dass jede Sylbe aus dem Munde der Schuldigen das Verbrechen der Mörder nur noch in hässlicherem Lichte darstellen müsse[4]): daher jener Befehl. Und dürfte man denn auch nur einen Augenblick Shakespeare's vergessen? Arm und kleinlaut, sagt Schopenhauer (IV_2, 111) selbst, steht Kordelia vor dem Könige Lear mit der wortkargen Versicherung ihrer pflichtmässigen Gesinnung, neben den überschwänglichen Betheuerungen ihrer beredteren Schwestern. Vor Allem aber hätte der Philosoph des Pessimismus seiner Lieblingstragödie nicht vergessen sollen, mit dem Schlussworte ihres Helden, dem

---

[1]) *Joh. Al. Capellmann*, die weiblichen Charaktere des Sophokles 2. Aufl. Bonn, Habicht, 1865. Seite 19.

[2]) Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich. Seite 259.

[3]) Die „Nibelungen". 2. Abtheilung: Siegfried's Tod. V. Akt, Scene 2. *Hebbel's* sämmtliche Werke V, 162.

[4]) *Sophokles* sagt (fragm. 667. ed. Dind. mai. p. 159): „ἡ γὰρ σιωπὴ τῷ λαλοῦντι σύμμαχος: das Schweigen ist für den sonst Mundfertigen ein Hilfsstreiter."

düstersten Worte, das je den Lippen eines Sterbenden entflohen ist: „the rest is silence.“ Unter allen Deutungen, welche dieses Schlusswort erfahren hat, ist die *Wilhelm Königs*[1]) am unglücklichsten. Nach König hätten wir darin bloss „diejenige Ausdrucksweise zu finden, welche Hamlet als grossem Redner charakteristisch war: er betrachte den Tod, in der elegischen Stimmung des letzten Augenblicks, in Beziehung auf seine Hauptstärke, auf das Reden, welches durch ihn beendigt wird.“ Zum Glücke sind die grossen Seelenkenner ganz anderer Ansicht. Bei Aeschylos[2]) heisst es:

.... Weit ragt über jedes Wort hinaus,
Das unbeschreibbar, unerfragbar schwere Loos.

Und bei Shakespeare[3]):

Schmerz, der nicht spricht,
Raunt in's beschwerte Herz sich, dass es bricht.

Auch Schopenhauer (VI, 542) giebt einen bedeutenden Aufschluss zu dieser Frage: Sobald unser Denken Worte gefunden hat, sagt der Philosoph (a. a. O.), ist es nicht mehr innig, noch im tiefsten Grunde ernst. Wo es anfängt, für Andere da zu sein, hört es auf, in uns zu leben, wie das Kind sich von der Mutter ablöst, wenn es in's eigene Dasein tritt. Hamlet nun kehrt zurück in den Schooss des Friedens: dort weilt, nachdem ihn die Erde todtmüde gehetzt hatte, sein Hoffen und Wünschen: *daher* jenes Verstummen. „So verächtlich und schlecht ist diese Welt: sie verdient nicht einmal, dass wir uns feierlich von ihr verabschieden; — man mag ihr den Abschied geben, wie unbrauchbaren Dienern — nicht von ihr Abschied nehmen, wie von Freunden und selbst noch von respektabeln Feinden“ — also der Verfasser des „Pessimistenbreviers“[4]).

---

[1]) *Wilhelm König*, Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ. Leipzig, Luckhardt, 1873. Seite 43.

[2]) Aesch. Pers. 291 f. ed. Dind. mai.; die Uebersetzung nach *Droysen*.

[3]) Macbeth IV. Akt, Sc. 3.

[4]) Seite 413--414 a. a. O. Vgl. zum Allgemeinen: *Gottfried Hermann* in s. Ausgabe der Aristotelischen Poetik. Leipzig, Fleischer, 1802. Seite 224, dann *Jacobs*, vermischte Schriften III, 296 ff., namentlich aber *C. C. Hense*, das Schweigen und Verschweigen in Dichtungen. Parchim, Wehdemann, 1872.

Ich rekapitulire, dass nach Alledem Schiller's „Beredtsamkeit des Schmerzes," welche Schopenhauer derart beifällig hervorhebt, eine bloss bedingte Anerkennung verdient, und wende mich nun zu einem dritten Punkte, bezüglich dessen Schiller bei dem Philosophen des Pessimismus lobende Erwähnung findet.

Ein drittes Mal nämlich kann Schopenhauer (N, 367) nicht umhin, es voll Anerkennung zu betonen, wie Schiller, in „Wallenstein's Lager", das Leben und Weben der Soldaten so treffend darstellen konnte, ohne wohl je Dergleichen in der Nähe gesehen zu haben. Schopenhauer hätte nun, da er diesen Vorzug einmal berührte, leicht weiter zu gehen und auszuführen vermocht, dass Schiller auch die Alpen mit all' ihren Wundern, mit ihrer einzigen Pracht, so entzückend treu geschildert habe, und gleichfalls das Meer mit seiner bewältigenden Majestät und dem geheimnissvollen Zauber seiner einsamen Grösse. Und doch war Schiller niemals in den Alpen, niemals am Meere gewesen!

Solche dreimalige, äusserst lobende Bezugnahme auf Schiller würde nun allerdings den Schluss nahelegen, dass Schopenhauer grosse Stücke auch von Schiller gehalten und Letzteren zwar nicht für Shakespeare'n und Goethe'n ebenbürtig erachtet, ihm aber doch unmittelbar *nach* diesen einen Ehrenplatz im Pantheon der tragischen Dichter zuerkannt habe. Es würde, wie gesagt, diese Annahme eine gewisse Berechtigung für sich haben, wenn nicht jene drei Stellen sammt und sonders in den „Fragmenten zur Aesthetik" stünden, welche der Philosoph des Pessimismus selbst nicht für den Druck zurecht gemacht, vielleicht auch nicht bestimmt, und welche erst Julius Frauenstädt aus Schopenhauer's handschriftlichem Nachlass veröffentlicht hat (N, V). Die letzteren drei Angaben repräsentiren uns demnach bloss eine Quelle von sekundärem Werthe.

Andererseits enthalten dagegen, wie in dieser Arbeit bereits einige Male gezeigt worden ist, Schopenhauer's Hauptwerke der Stellen genug, an denen Schiller Nichts weniger, als in den Himmel erhoben wird. Beiläufig lassen sich sämmtliche Fehler, die Schopenhauer Schillern zum Vorwurfe machte, unter dem Ausdruck der „Subjektivität"

zusammenfassen. Schiller war für den Philosophen des Pessimismus, gleich dem Dichter des „Kain", ein „subjektiver Poet" (M, 228). Dahinaus läuft, was wir über die mangelhafte Charakteristik Schiller's, sowie über dessen „Rhetorik im Drama" gelesen haben. Ich führe die wichtigsten Stellen nochmals an. Es sind: III, 499. V, 481. VI, 249. VI, 559. Was die fehlerhafte Ethopoiie betrifft, so hat, Schopenhauer's Urtheile zufolge, erstlich die Imprägnirung mit Kantischer Philosophie den Gestalten des Dichters nur geschadet, indem die Letzteren, in vielen Fällen erfüllt von Ideen des Königsberger Weisen, darüber ihre dramatische Unmittelbarkeit und demnach auch geradewegs ihre Wirksamkeit zum guten Theile einbüssen. Mit andern Worten: der sonnengeborene Dichterphilosoph Schiller, der „geistvollste aller Kantianer", wie ihn *Friedrich Ueberweg*[1]) nennt, würde in noch höherem Maasse Dichter, tragischer Dichter gewesen sein, „wenn er seine Adlerfittige nicht mit Kant'schen Bleigewichten beschwert hätte." Der letzte Satz ist *Julius Leopold Klein's* „Geschichte des Dramas"[2]) entnommen; seine Worte dürfen auch in Schopenhauer'schem Sinne vollinhaltich gelten. Nur bleibt dann schwer zu begreifen, wie derselbe *Klein* später einmal[3]) sagen kann, dass „unter Schiller's und seiner hochhehren, nackte Feuerflammen als Schwerter schwingenden Gedankenschaar und Schönheitsoffenbarung der kategorische Imperativ zusammenbrach." Die Wahrheit liegt vielmehr darin, dass bei Schiller die philosophische Erkenntniss nicht selten die *Anschauung* vertreten muss, während doch, wie Schopenhauer mit Recht zäh und unerschütterlich festhält, die Anschauung, die ganz objektive Anschauung, für den Dichter durch Nichts zu ersetzen ist, wie sie ja das punctum saliens jedes schönen Werkes bleibt (III, 424). Schiller[4]) selbst klagt einmal Goethe'n, gelegentlich der Ausarbeitung der „Maria Stuart",

---

[1]) S. *Friedrich Ueberweg*, Grundriss der Geschichte der Philosophie der Neuzeit. Berlin, Mittler und Sohn, 1872. Seite 225 der dritten Aufl.

[2]) a. a. O. V, 74. vgl. V, 458.

[3]) Geschichte des Dramas XII, 438.

[4]) Briefwechsel V, 309.

dass es ihm bei „seiner *Armuth an Anschauungen* und Erfahrungen nach Aussen jederzeit eine eigene Methode und viel Zeitaufwand koste, den Stoff zu beleben.“ Daher das bedenkliche Lob, dass Schiller's Personen „wie Bücher“ reden.[1]) Ein zweiter Grund, wesshalb Schopenhauer Schillern einen subjektiven Dichter nennt, hängt mit dem eben Gesagten sehr nahe zusammen. Wir finden nämlich um es zusammenfassend zu bemerken, bei ihm die bedeutendsten Dramengestalten, ja seine Tragödienhelden, von demjenigen Leben beseelt, welches er selbst athmet. Jene verbergen sogar, wie *Hebler*[2]) treffend erinnert, „unter ihrer Maske die trauten Züge ihres Dichters oft so wenig, sie verrathen den Antheil, den er an ihnen nimmt, nicht selten so sprechend, dass sich dagegen Goethe's künstlerische Ueberlegenheit auffallend zeigt. Während nämlich die Gestalten Goethe's, obgleich Bein von seinem Bein und Fleisch von seinem Fleisch, doch reden und handeln, als ob sie aus der ersten Hand der schaffenden Natur kämen, so empfangen wir bei Schiller häufig den Eindruck, dass er selbst hinter seinen Figuren steke und aus ihnen herausrede. Eine Bemerkung, die sich wenigstens dann ergiebt, wenn man den höchsten Maassstab anlegt, wie ihn uns die Gegenwart in die Hand drückt. Hinwieder hat die Muse Schiller's Aehnlichkeit mit seinem Mädchen aus der Fremde : was sie an ächten „Blumen“ zu wenig giebt, ersetzt sie reichlich durch die „Früchte“ und „Gaben“, welche sie spendet.“ Und damit sind wir wieder bei der bereits besprochenen „Rhetorik“ Schillers angelangt, die ebenfalls mit den übrigen von Schopenhauer angedeuteten Uebelständen einen viel deutlicheren verwandtschaftlichen Zug bekundet, als man auf das erste, beiläufige Zusehen hin wohl glauben möchte. „Schiller will nicht, dass eine seiner Reflexionen verloren gehen solle; sie stehen in seiner Rede, wie Juwelen zum Herausnehmen, während bei Shakespeare das Tiefsinnigste nur wie ein verlorener Natur-

[1]) Vgl *Otto Ludwig*, Shakespearestudien, Seite 377. Vgl. noch zur ganzen Frage : *Robert Zimmermann's* Essay : „Schiller als Denker“ in dessen Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik. 2 Bde. Wien, Braumüller, 1870. I, 266 ff.

[2]) Aufsätze über Shakespeare, Seite 4 f.

laut in der Fluth des Affekts oder in der Unmittelbarkeit der ruhigeren Stellen vorübergeht. Des Letztern Personen machen die Reflexionen, die jeder Andere an ihrer Stelle machen könnte, aber ihr Charakter und der Zustand, in welchem sie diese allgemeinsten Reflexionen machen, giebt ihnen einen durchaus individuellen Körper."[1])

Es kann somit keinem Zweifel mehr unterliegen, wesshalb der Philosoph des Pessimismus Schillern einen „subjektiven" Dichter nennt, und wesshalb einen „rhetorischen": die Gegensätze „objektiv" und „naiv" fand er in den zwei anderen grossen Dichtern verkörpert, denen darum Schopenhauer auch die Palme unter Allen zuerkennt, in Shakespeare und Goethe.

Mittelbar lässt sich auf die verhältnissmässig geringere Meinung, die Schopenhauer von Schiller hatte, noch aus anderen Umständen schliessen. Wie wir nämlich schon gesehen haben, hält Schopenhauer von dem Beifalle des grossen Haufens nicht Viel. Mochte er auch, als ihm selbst, spät, aber doch, ein ansehnlich Stück der „aura popularis" zugefallen war, rührend schön von „weissen Rosen" sprechen, die ihm das Geschick bescheert habe: im Ganzen und Grossen betrachtete er das stürmische Zujubeln des sogenannten „grossen Publikums", aus den bereits dargelegten Gründen, mit misstrauischen Augen. Denn Shakespeare wirkt, wie Schopenhauer[2]) sagt (N, 48), nicht merklich auf die Menge. Dasselbe gilt ihm (N, 49) von Goethe's dramatischen Werken, selbst von „Egmont", nun aber gar von „Tasso" und „Iphigenie", welche zwei letzteren Dramen Goethe, nach *Nietzsche's*[3]) gelungenem Ausdrucke, „über die Deutschen weg dichtete." Dagegen aber sprechen, Schopenhauer's übrigens allenthalben bestätigter Ueberzeugung (N, 49) zufolge, Schiller's

---

[1]) *Otto Ludwig*, Shakespearestudien, Seite 376.

[2]) Mit Recht sagt Schopenhauer Diess, wie es ja auch noch für heute buchstäblich gilt. Man wende nicht ein, dass die Aufführung der „Königsdramen," am Wiener Burgtheater, jedesmal vor überfülltem Hause geschehe. Durch solchen Einwurf bestätigt man bloss, was man widerlegen wollte. Denn dort handelt es sich wieder um die ganz seltenste Ausnahme, um einen erlesenen Bühnenleiter und ein Elitepublikum, das bisweilen aus grosser Ferne zuströmt.

[3]) *Friedrich Nietzsche*, Menschliches, Allzumenschliches II, 75.

Dramen die Menge schon in merklichem Grade an. Genauer glaubt *Nietzsche*[1]) deuten zu sollen. „Schiller hatte eine Klasse von Zuhörern entdeckt, welche bis dahin nicht in Betracht gekommen waren; er fand sie in den unreifen Lebensaltern, im deutschen Mädchen und Jüngling. Ihren höheren, edleren, stürmischeren, wenn auch unklareren Regungen, ihrer Lust am Klingklang sittlicher Worte kam er mit seinen Dichtungen entgegen und errang sich dadurch, gemäss der Leidenschaftlichkeit und Parteisucht jener Altersklasse, einen Erfolg, der allmälig auch auf die reiferen Lebensalter mit Vortheil einwirkte." Das Rechte indess — der wahre „Pfaffenbissen" — für die Menge sind, nach Schopenhauer's Dafürhalten, die meisten Stücke — — *Kotzebue's* (N, 47). Denn das milliardenköpfige Bildungsphilisterium, „aliud agens," wie es, nach des Tacitus[2]) unvergleichlich zutreffendem Ausdrucke in alle Ewigkeit ist, sucht vor Allem Unterhaltung, Zeitvertreib, nicht Erkenntniss. Ob das Dargestellte dem Wesen der Menschheit entspricht, oder ihm entgegen ist; ob es innere Wahrheit besitzt, oder nicht: dafür hat der grosse Haufe keinen Sinn. Und der Mensch heisst wohl bei Schopenhauer (III, 176), im Gegensatze zu des Aristoteles *ζῶον πολιτικόν*, ein animal metaphysicum: allein der Alltagskopf hegt doch auch einen nahezu ununterdrückbaren Abscheu, wenn er irgendwo selbst bloss den leisesten Anklang an eine der „grossen Fragen" merkt; das Flache ist ihm zugänglich; die Tiefen des menschlichen Wesens schliesst man vergeblich vor ihm auf. *Gustav Biedermann*[3]) ruft darum mit Recht aus: „Bedächte man doch, dass die Volksthümlichkeit Schiller's gar so herauszustreichen, einigermaassen die Verständnissmässigkeit von Seite der Mittelmässigkeit betonen heisst."

Sehr bezeichnend, ja lehrreich, obzwar ebenfalls bloss mittelbar hieher gehörig, erscheint dann auch noch die Art und Weise, wie Schopenhauer den Dichter der „Lenore" gar sehr hochstellt und feiert — Schillern gegenüber. *Bürger*, sagt Schopenhauer (III, 600), ist ein ächtes Dichtergenie,

[1]) *Friedrich Nietzsche*, Menschliches, Allzumenschliches II, 74.

[2]) Tac. Agricola 43.

[3]) *Gustav Biedermann*, ein Blätterbuch. Prag, Tempsky, 1879. Seite 227.

dem vielleicht die erste Stelle nach Goethe unter den deutschen Dichtern gebührt, da, gegen seine unsterblichen (N, 63) Balladen gehalten, die Schiller'schen kalt und gemacht erscheinen. Sie setzen, heisst es ein andermal (N, 466), Leuten Monumente, aus denen dereinst die Nachwelt gar nicht wissen wird, was sie machen soll. Aber Bürgern setzen sie keines.

Für seine Citate benützt Schopenhauer Schillern gar nicht selten : vielleicht sogar, nach Goethe und Shakespeare, am häufigsten. Namentlich die Epigramme finden oft Verwendung in dem bereits angedeuteten Sinn, so II, 72. 291. 624. III. 143. IV_2, 134. IV_2, 145. V, 53 und öfter; weniger Stellen aus den Trauerspielen (IV_2, 89. IV_2, 225. M, 466).

Indem ich nun aus all' dem Beigebrachten den Schluss zu ziehen versuche, kommt mir vor, als ob sich Schopenhauer Schillern gegenüber in einem ähnlichen Verhältnisse befunden habe, wie Aristoteles dem Euripides gegenüber. Ich sage aber nur : in einem ähnlichen Verhältnisse. Denn es ist bekannt, dass noch immer sehr bedeutende Gelehrte[1]) der Ansicht huldigen, als habe Aristoteles den Tadel gegen Euripides zwar nicht gespart, im Ganzen und Grossen aber doch seine eigene gesammte Theorie wesentlich nach Euripides aufgebaut, wie denn der Letztere auch dem Stagiriten, ungeachtet aller gerügten Gebrechen, geradezu als die höchste tragische Kraft gegolten habe. Von Schopenhauer nun zu behaupten, dass er, trotz Dem und Jenem, auf dem Boden des Schiller'schen Trauerspieles stehe und von diesem insbesondere die in den vorliegenden Blättern auseinandergesetzten ästhetischen Grundsätze abgezogen habe, wird wohl Niemand auf sich nehmen. Die Aehnlichkeit der Stellung der beiden Philosophen zu den zwei genannten Dichtern besteht vielmehr zunächst darin, dass Aristoteles den Euripides einerseits, und Schopenhauer Schillern andererseits wie in einem Athem loben und tadeln; sodann aber auch darin, dass es von beiden Tragikern heisst, ihre Dramen besässen eine erhebliche Wirksamkeit — man erinnere sich

[1]) Der Bedeutendste unter ihnen ist noch immer *Gottfried Bernhardy*; s. dessen Grundriss der griechischen Literatur II. Theil, 2 Abtheilung, Seite 198 der dritten Bearbeitung.

wieder an den „*Εὐριπίδης τραγικώτατος*“! — und demnach auch eine verhältnissmässige, aber nicht zu leugnende Beliebtheit beim Theaterpublikum.[1]) Mögen wir nun Schopenhauern in seinen wider Schiller erhobenen Ausstellungen Recht geben oder nicht: Eines darf dabei nicht vergessen werden und Eines erübrigt, was Schopenhauer jedenfalls noch hätte erwähnen müssen, wenn er anders wollte, dass seine Kritik des tragischen Schiller auf Vollständigkeit Anspruch mache. Diess aber ist Schiller's vielfach besprochene und vielfach bewunderte Grösse in Allem, was *Schöpfung, Ausgestaltung und Steigerung der dramatischen Handlung*, als solcher, betrifft, also die Kraft, vermittels welcher der Dramendichter die mächtigsten Hebel des Tragischen zu handhaben versteht. Hierin ist und bleibt Schiller geradezu *phänomenal* für die Dauer der Zeiten; hierin überragt er sogar Alle, die je vor ihm da waren. Glücklicher Weise haben Diess die meisten Sachkenner herausgefühlt; am besten und kürzesten zugleich drückt es aber *Jakob Grimm*[2]) aus. „Es lässt sich“, sagt der Letztere, „von Goethe nicht behaupten, dass es ihn, wie Schillern, auf tragische Anhöhen getrieben hätte, und selbst in seinen Dramen, die einem solchen Ausgange entgegengeführt werden, hört man nicht so oft den Boden schüttern und, dem Schlusse nahe, das Gebälk der Fabel erkrachen, wie es der Tragödie gemäss gewesen wäre und wie es bei *Schiller* zutrifft.“[3]) Nimmt man dazu, dass Schiller, auch nach Schopenhauer's theilweisem Zugeständnisse, ebenfalls die reinste und höchste Wirkung, welche auf diesem Wege überhaupt zu erreichen ist, mit seinen Tragödien nicht selten

[1]) „Die Euripideischen Tragödien machen auf der Bühne, trotz aller sonstigen Mängel der Komposition, den mächtigsten Eindruck auf das Publikum, dem er darum als der tragischste, und seine Tragödien als die tragischsten gelten. Nicht als ob dem Publikum jene gewaltige Wirkung die angenehmste sei, im Gegentheil: ihm ist eine mindere Erregung der Affekte willkommener; aber gerade darum, weil es den Euripides um jener Wirkung willen als den tragischsten Dichter ansieht, giebt es unwillkürlich einen sehr gewichtigen Beleg für die Wahrheit der Aristotelischen Theorie.“ Worte *Vahlen's* in den Beiträgen zu Aristoteles' Poetik II, 16.

[2]) Auswahl aus den kleinen Schriften, Seite 309.

[3]) Das Citat ist nicht ganz genau. Doch liegt auf der Hand, dass in dem angezogenen Satze eben *Schiller* Goethe'n gegenübergestellt wird.

erzielt habe: so wird man sich kaum des Eindruckes zu erwehren vermögen, als ob der Philosoph des Pessimismus, was Schillern angeht, im Lob zu karg gewesen, im Tadel aber zu weit gegangen sei. Uebrigens hat Schopenhauer damit gegen sein eigenes Recept gesündigt, dass man nämlich jeden Schriftsteller in der diesem günstigsten Weise beurtheilen müsse (N, 475). Im Bezug auf Schiller wenigstens hat Diess Schopenhauer gewiss *nicht* gethan. Dadurch erwächst uns indess noch keineswegs die Berechtigung, dass wir schlankweg glauben dürften, Schopenhauer hätte mit seiner geringeren Vorliebe für Schiller einer blossen „Mode der romantischen Starkgeister seiner Jugend" gehuldigt.[1]) Der Grund, wesshalb Schopenhauer sich Schillern gegenüber manchmal nahezu abwehrend verhält, liegt vielmehr weit tiefer: er liegt in der bedeutenden Verschiedenheit der beiden Individualitäten. Es kann, mögen auch vereinzelte Stellen scheinbar anders schliessen lassen, mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass sich wohl auch Schiller von Schopenhauer's „Art" kaum sonderlich angeheimelt gefühlt oder den Hauptpunkten des Schopenhauer'schen Systems zugejubelt haben würde. Andererseits aber besitzen wir noch eine höchst schätzenswerthe Aussage Schopenhauer's, welche geeignet sein dürfte, auf das Vorangehende einiges Licht zu werfen. Im „Anfangsbogen" seiner Manuskripte giebt, wie Frauenstädt (M, 227) bezeugt, Schopenhauer einen kleinen Kommentar zu Schiller's bekannten Versen:

Ach, kein Steg will dahin führen,
Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals Hier.

Darauf entgegnet Schopenhauer: Erkenne die Wahrheit in Dir, erkenne Dich selbst in der Wahrheit: und sieh', im selben Augenblicke wirst Du die lange vergebens gesuchte, sehnsüchtig geträumte Heimath genau, im Ganzen und in jedem Einzelnen, zu Deiner Verwunderung erkennen in dem Ort, der Dich gerade dann umgiebt: *dort berührt der Himmel die Erde.* In ähnlichem, aber Schillern günstigerem Sinne

[1]) Vgl. *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, 2. Aufl., Seite 432.

äussert sich *Theodor Paur*[1]): „Schiller's Wogen und Drängen verkündet schon früh den tiefsten und eigenthümlichsten Grundzug seines Wesens, die *Sehnsucht nach dem Ewigen.* Nicht jene Sehnsucht, die hinabwühlend in mystische Tiefe statt des Alls, das sie zu finden wähnt, sich nur zu oft in das Nichts verliert; auch nicht jene andere, die festhält an einem unbekannten Etwas, und indem sie glaubt, ein Anderes zu meinen, im Grunde genommen nur immer sich selbst meint; Schiller's Sehnsucht war eine fruchtbare: Liebe, Freiheit und Wahrheit waren die lichten Zielpunkte dieser Sehnsucht. Aber der kühne Forscher nach Wahrheit sieht vor sich Unendlichkeit, hinter sich Unendlichkeit und *vermag den Ewigen nicht zu erreichen.*"

Gross ist die Hochachtung, mit welcher Schopenhauer über *Calderon* redet, — eine Hochachtung, welche wiederum, ihrer Intensität nach zu vermuthen, in dem innersten Wesen des Philosophen wurzeln muss. Denn, obwohl sich Schopenhauer zu wiederholten Malen als Freund des Klassicismus sowie der klassischen Dichter bekennt, während er Calderon einen Romantiker nennt, also einen von Denen, deren Wahlspruch: „Gott, die Dame und der Degen" (M, 191): so verhehlt er sich doch auch keineswegs, wie der Humanismus den Optimismus in sich trage und insoferne einseitig und oberflächlich sei. Desshalb eben erhob sich, Schopenhauer's Meinung zufolge (N, 434), gegen die Herrschaft des Optimismus in der schönen Literatur Deutschlands und gegen die vorwaltende Richtung desselben, wie sie auch in Goethe's und Schiller's Werken zu bemerken ist, die sogenannte *Romantik,* indem sie auf den Geist des Christenthums hinwies, als welcher pessimistisch ist. Und Calderon gilt Schopenhauern als Einer der besten Dichter der romantischen Gattung (III, 492). Seine Begeisterung für denselben verräth sich schon sehr früh. „Im Jahre 1809, nach der Aufführung von Calderon's „standhaftem Prinzen"," so erzählt Gwinner[2]), „war Schopenhauer in solchem Grade erschüttert, dass er die gewohnte Gesellschaft bei seiner Mutter verlas-

[1]) Zur Literatur- und Kulturgeschichte. Aufsätze und Vorträge von *Theodor Paur.* Leipzig, Leuckart, 1876. Seite 31.

[2]) Schopenhauer's Leben Seite 77.

sen und die Einsamkeit aufsuchen musste.“ Das Sujet des „standhaften Prinzen“, welches, auch nach *Klein's* Zeugnisse [1]), einen fast durchgängig rein poetischen Eindruck bewirkt, hat den Philosophen übrigens wohl Zeitlebens beschäftigt. Denn noch an der Schwelle des Greisenalters, im Jahre 1844, schreibt er voll tiefsten Wehs an *August Becker*: Calderon's auf dem Misthaufen sterbender standhafter Prinz, dem sein treuer Grande das letzte, erbettelte Brot bringt und dabei klagt, er sei dafür von den Mauren geprügelt worden, antwortet: „Schon recht! esa es la herencia de Adan! Das ist die Verlassenschaft vom Adam“ [2]). Schon diese Bemerkung lässt es begreiflich erscheinen, warum der Philosoph des Pessimismus sich mit solchem Eifer und solcher Liebe diesem Dichter zuwendet. Zwar würde derselbe wohl nie zu der Behauptung sich verstiegen haben, dass Calderon durch jenes „einzige Werk sich in eine Sphäre geschwungen habe, wohin der Brite, mit seinen unermesslichen Kräften, doch nicht reicht“ — eine Behauptung, die dem Hegelianer *Karl Rosenkranz* [3]) angehört —: allein, gesetzt auch, Schopenhauer *hätte* jenen Ausspruch gethan, so würde derselbe in seinem Munde immerhin noch ganz anders klingen, als in dem eines Rosenkranz; ja der gemeinte Ausspruch würde sich in das Gedankengefüge des Ersteren ungleich besser organisch einordnen, als in das des berühmten Kathedernachfolgers Kant's. Steht doch so Viel fest, dass die philosophische Ueberzeugung Schopenhauer's mit der Calderon's in mehr als einem Kernpunkte zusammenläuft. In dieser Annahme vermögen einige wichtige Stellen nur auf das entschiedenste zu bestärken; ja, sie führen sogar, an und für sich genommen, mit fast gebieterischer Nothwendigkeit darauf. Calderon ist Schopenhauern (III, 692) der durch das Christenthum erleuchtete Dichter, welcher demnach auf dem Boden viel tieferer Erkenntniss steht, als Stoiker, Peripatetiker und Akademiker, die, durch sehr verschiedene Kunstgriffe, Tugend und Glückseeligkeit, bald nach dem Satz vom Grunde von einander abhängig

[1]) Gesch. des Dramas XI_2, 513 ff.

[2]) S. *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, Seite 516.

[3]) *Karl Rosenkranz*, über Calderon's wunderthätigen Magus, ein Beitrag zum Verständniss der Faust'schen Fabel. Halle, 1829 Seite 51.

machen, bald nach dem Satz vom Widerspruch identifiziren wollten (II, 621), als alle Solche, die sich bemühen, zu beweisen, dass die Tugend hinreiche, das Leben glücklich zu machen. Auf dem Boden seiner unendlich tieferen Erkenntniss stehend konnte Calderon das gewaltige, von Schopenhauer (vgl. III, 692. II, 300. 419) oft citirte Wort aussprechen: „*Des Menschen grösste Schuld ist, dass er geboren ward.*“ Gleichfalls ist die Einsicht in die innige Verwandtschaft zwischen Leben und Traum, welche Philosophen und Poeten aller Zeiten [1]) zu erweisen wetteifern, diesem ahndungsvollen (II, 419) Dichter besonders nachhaltig aufgegangen. Derselbe war von jener Einsicht so mächtig ergriffen, dass er sie in einem gewissermaassen metaphysischen Drama: „Das Leben ein Traum“ auszusprechen versuchte (II, 20 f.).

Schopenhauer gemahnt in seiner Verehrung für Calderon, die sich auch sonst noch kundgiebt (vgl. III, 613. 633. IV_2, 229. V, 391), fast an *Schelling*. Letzterer kannte nur ein einziges Stück des spanischen Tragikers: „die Andacht am Kreuze“ — dasselbe, welches so vielfach Vertreter entgegengesetzter Grundanschauungen zu volltönendster Anerkennung hingerissen hat[2]) —: und trotzdem geht er in seiner Verherrlichung gleich so weit, dass er alsbald von dem „katholischen Shakespeare“ redet, der „die unendliche Vernunft“ besitze, während dem wirklichen Shakespeare nur der „unendliche Verstand“ zukomme[3]). Anderer Meinung ist der Verfasser der „Geschichte des Dramas.“ Klein[4]) sagt: „Calderon — diese Ehrenerklärung sind wir seinem grossen dramatischen Genie schuldig — Calderon konnte

[1]) Abgesehen von Anderen, die II, 20 nachzulesen sind, sagt Schopenhauer selbst (II, 21. vgl. M, 243), dass das Leben und die Träume Blätter eines und des nämlichen Buches sind. Von Dichtern dürfte noch zu vergleichen sein: *Walter von der Vogelweide* mit seinem schönsten Gedicht „Einst und jetzt“ (s. die Ausg. *Franz Pfeiffer's* Seite 306, Nr. 188), dann *Shakespeare's* „Johannisnachtstraum“ und *Grillparzer's* „Traum ein Leben“. Vgl. *Ulrici*, Shakespeare's dramatische Kunst II, 280 ff.

[2]) *Klein*, Gesch. des Dramas XI_2, 501 ff.

[3]) S. *Robert Zimmermann*, Schelling's Philosophie der Kunst, in den Sitzungsberichten der kais. Ak. der Wiss. zu Wien, Jahrg. 1875, Seite 676 ff. oder Separatabdruck, Seite 51 ff.

[4]) *Klein*, Gesch. des Dramas XI_2, 18 f.

Spaniens halber Shakespeare werden — schon desshalb nur ein halber, weil ihm zu einem ganzen der bakchische, der gotttrunken poetische Humor, der tragische wie der komische, fehlte — doch Spaniens halber Shakespeare konnte Calderon immerhin werden, wenn Spanien überhaupt auch nur einen halben Dichter von Shakespeare's weltüberschwebender Geistesfreiheit hervorzubringen vermöchte. Was dem Vollgewicht eines grössten dramatischen Dichters in Calderon Abbruch thut, ist der *Spanier* — eines für alle Zeiten in allen Literaturen grössten dramatischen Dichters, wie Aeschylos, Sophokles, Shakespeare, Schiller. Jung und herrlich blühend immerdar, Herzen und Geister anmuthend, erleuchtend, beflügelnd zum Erschwingen der höchsten Ziele menschlicher Seelenbildung und Seelenschönheit; beseeligend das Menschengemüth durch alle Jahrhunderte und Aeonen. Einen solchen Dichter konnte Spanien nicht hervorbringen, und Das ist Calderon's Ehrenrettung." An einer anderen Stelle[1]) giebt Klein zu, dass Calderon's sich über sich selbst hinausschwingende Poesie allerdings als das Höchste ihrer Gattung, als transcendentale Poesie und Hyperpoesie, angestaunt werden dürfe. Indess, so wendet Klein ein, „dieselbe stellt so wenig das Höchste der eigentlichen und einzig wahrhaften dramatisch-tragischen Poesie dar, dass sie vielmehr, durch solchen Hinausschwung über diese, in die Sphäre der übermenschlichen Kunst und Poesie fatamorganisch verschwindet. Dahin mit seinen unermesslichen Kräften nicht zu reichen, wie Karl Rosenkranz sagt, kann dem Briten nur zum höchsten poetischen Ruhm dienen, und seine unermessliche Ueberlegenheit als dramatischer Dichter, verglichen mit dem grossen katholischen Dichter, nur um so fester gründen, auf je unwankend mächtigeren Unterlagen, wie das Hymalayagebirge in seinen erdtiefen Wurzeln, sie gegründet ruht, mit den hohen Gipfeln ätherverwandte Brudergrüsse den Sternen zuwinkend, über die Nebeldünste und Wolken hinaus, die, auf ihre bodenlose Luftigkeit und phantastischen Formenspiele hin, sich seiner überheben, als *reine* Dunstgebilde sich aufbauend, in das

[1]) a. a. O. XI_2, 539.

Reinste, in die Seeligkeit der absolut inhaltlosen Verzückung überhimmelnd.“ Darum kann auch die durch Calderon's Dramen erreichte Wirkung nicht die vollgiltige poetische Katharsis sein; denn Letztere muss sich, wie ebenfalls Klein[1]) des Weitern ausführt, von allen konfessionellen Elementen und Erstrebnissen frei halten. Und Diess offenbart sich, „als reines, geschichtlich-psychologisches, in letzter Tiefe freilich aus Christi Weltsittigungs- und Heiligungsmission entwickeltes Ideenschauspiel, im Shakespeare-Drama, das des Heilands geistige Fussspuren trägt, wie er, auf dem Gipfel des Oelberges, von wo aus er die Himmelfahrt antrat, seine irdischen Fusstapfen zurückliess.“

An der ausserordentlichen Hochachtung, ja Begeisterung für Calderon, welche uns bei Schelling entgegentritt, hat offenbar der ganze romantische Charakter der Kunstphilosophie desselben einen Hauptantheil. Sonst erübrigte Nichts, als mit *Haym*[2]) festzustellen, dass der so „beschworene Geist der Poesie, in deren Geschichte dieser Philosoph den Kosmos der menschlichen Phantasie sich entfalten sieht, in ganz bedenklicher Weise den Geist der Erkenntniss umspinne und umstricke.“ Oder man müsste gar, wie derselbe Haym[3]) thut, den „wissenschaftlichen Leichtsinn des Mannes“ anstaunen, der „ein einziges Stück Calderon's sofort benutzt, um einen leeren Platz in der Tabelle seines Systems zu besetzen.“ Eine gewisse Hinneigung zur Weltanschauung der Romantiker lässt sich nun auch bei Schopenhauer schwer verkennen, wie er ja übrigens hieraus auch kein Hehl gemacht hat. So hoch möchte ich aber Schopenhauer's „Romantik“ doch nicht veranschlagen, wie seine unversöhnlichsten Gegner[4]), deren Einen Manches in der Art Schopenhauer's sogar an die unangenehmsten Züge der romantischen Schule gemahnt. Darum kann auch die Verehrung für Calderon, welcher der Philosoph des Pessimismus so unverholenen Ausdruck giebt, nicht allein

---

[1]) a. a. O. IX, 423.

[2]) *Rudolf Haym*, die romantische Schule, Seite 648.

[3]) S. a. a. O. Seite 842.

[4]) *Rudolf Haym*, Arthur Schopenhauer, Seite 73. *Eduard Zeller*, Geschichte der deutschen Philosophie, Seite 889 f. *Friedrich Harms*, die Philosophie seit Kant, Seite 589.

von dorther erklärt werden. Ich finde vielmehr den Hauptgrund dieser Verehrung in der *antikosmischen Tendenz der Schopenhauer'schen Lehre* (III, 707). Letztere bewirkt, dass der Philosoph des Pessimismus sich gleichzeitig als „Philosophen des Christenthums" κατ' ἐξοχήν förmlich proklamirt (VI, 336), bei dem man die moralischen Resultate der Lehre des Heilandes rationell und im Zusammenhange der Dinge begründet finde (V, 143), so paradox Diess auch Denen scheinen mag, die nicht auf den Kern der Sache gehen, sondern bei der Schale stehen bleiben. Denn, wenn auch das Christenthum Schopenhauern zunächst als Abglanz indischen Urlichtes von den Ruinen Aegyptens gilt, der aber leider auf jüdischen Boden fiel (IV_2, 241): so betont der Philosoph des Pessimismus dennoch unermüdlich, wie in Folge dieser neuen und grossen Offenbarung die Geistesrichtung der europäischen Völker gänzlich umgestaltet wurde (III, 721). Er zeigt, wie Letzteren das Christenthum die metaphysische Bedeutung des Daseins aufschloss und sie demnach hinwegsehen hiess über das enge, armseelige und ephemere Erdenleben und es nicht mehr als Selbstzweck, sondern als einen Zustand des Leidens, der Schuld, der Prüfung, des Kampfes und der Läuterung betrachten lehrte, aus welchem man, mittels moralischer Verdienste, schwerer Entsagung und Verleugnung des eigenen Selbst, sich emporschwingen könne zu einem bessern, uns unbegreiflichen Dasein (vgl. II, 109. 483. 621. IV_1, 144). Darum trägt denn auch das Christenthum in seinem Innersten die Wahrheit, dass das Leiden (Kreuz) der eigentliche Zweck des Lebens sei (VI, 332). Andererseits hat *Paul Deussen*[1]), dem es, seinem ganzen Standpunkte nach, offenbar um Versöhnung des Schopenhauerianismus mit den wesentlichen Lehren des ächten Christenthums zu thun ist, ganz Recht, Schopenhauer's Metaphysik das — „esoterische Christenthum" zu nennen. — Wenn man das Vorhergehende wohl erwägt, so bietet die Schopenhauer'sche Anerkennung Calderon's ebensowenig Befremdliches, wie beispielsweise der ebenfalls nur auf den ersten Augenblick auffällige Um-

[1]) *Paul Deussen*, die Elemente der Metaphysik. Aachen, J. A. Mayer, 1877. Seite 144. Vgl. *Otto Busch*, Arthur Schopenhauer, 2. Auflage. München, Bassermann, 1878. Vorwort, Seite V f.

stand, dass der katholische Priester Giovanni Brevio, der Verfasser der „sechs Novellen von der Erbärmlichkeit des menschlichen Lebens“ und Friedrich Hebbel, der Gönner der Schopenhauer'schen Philosophie, in ganz unabhängig von jenen italienischen Vorbildern gearbeiteten Erzählungen „sich auf demselben Felde begegnen und so entschieden, in gleicher Richtung, nach dem gleichen Ziele hinarbeiten“ [1]).

Unter den Tragikern aller Zeiten schenkt Schopenhauer, von Shakespeare, Goethe, Schiller und Calderon abgesehen, dem Dichter der „Emilia Galotti“ die meiste Aufmerksamkeit. Sonderbarer Weise aber zeigt er sich von *Lessing* nirgend derart erwärmt, wie man Diess vorauszusetzen wohl einiges Recht haben möchte. Es wurde in diesen Blättern bereits aus mehrfachem Anlasse darauf hingewiesen, dass Lessing von Schopenhauer keinesfalls eine zu günstige Beurtheilung im Einzelnen erfuhr. Nach den zerstreuten, gelegentlichen Notizen aber, welche der Philosoph über Lessing im Allgemeinen fallen lässt, kann man noch weniger behaupten, dass das literarische Charakterbild dieses Dichters daselbst in die volle Helle seiner ganzen, grossen Bedeutung tritt, wie Diess ohne Zweifel bei Shakespeare und Goethe der Fall gewesen war. Ja, es macht sich auch hier, ähnlich wie wir Solches bei Schiller wahrnehmen konnten, ein gewisses Zwielicht der Würdigung unschwer bemerklich.

Wenn es beispielsweise das eine Mal (VI, 472) den Anschein erweckt, dass Schopenhauer Lessing's „Minna von Barnhelm“ als einzig dastehendes, mithin wirklich ausgezeichnetes Produkt der dramatischen Muse ansieht (VI, 472), so erwähnt er doch unmittelbar darauf, als der „Minna“ Lessing's an die Seite zu stellen, das — *Iffland*'sche Schauspiel, — ein Vergleich, durch den, wofern er anders richtig wäre, Lessing mindestens genau so Viel verlieren, wie Iffland gewinnen würde. Zudem kommt ja Schopenhauern an anderer Stelle (III, 499) vor, als ob Lessing's „Minna von Barnhelm“ von lauter Edelmuth förmlich triefe und demnach Lebenswahrheit und Lebenstreue wesentlich vermissen lasse.

---

[2]) Vgl. *Friedrich Halm's* Werke herausg. von Faust Pachler und Emil Kuh. 12 Bde. Wien, Gerold, 1856—1872. XII, 255.

Dagegen scheint mir, was *Otto Ludwig*[1]) eben über dieses Stück sagt, um so bemerkenswerther zu sein, als auch dieser Lessingen, meines Bedünkens, sonst nicht ganz gerecht wird[2]). Gerade bei wiederholter Lektüre der „Minna" nimmt Otto Ludwig Gelegenheit, seinerseits zu wünschen, dass die Sage, Lessing sei kein Dichter, doch wirklich einmal in ihr Nichts zurückkehren sollte. Denn „ein einfachstes Saamenkorn von Stoff so auszuschwellen, dass man beständig interessirt wird, ist wahrlich nicht Sache des Verstandes allein. Dieser hat allerdings sein Möglichstes gethan. Der Eindruck des Ganzen wird durch den Eindruck jedes Einzelnen weise unterstützt, nie gestört oder in der Richtung verschoben."

Wie verhältnissmässig gering Schopenhauer über „Emilia Galotti" dachte und schrieb, wie ihm die Motivirung sowie der Ausgang des Stückes höchlich missfiel, wurde schon besprochen. Was soll man indessen zu der folgenden Stelle (VI, 536) sagen? Manche Schriftsteller, bemerkt Schopenhauer daselbst, denken zum Behuf des Schreibens. Man erkennt sie daran, dass sie ihre Gedanken möglichst lange ausspinnen und auch halbwahre, schiefe, forcirte und schwankende Gedanken ausführen, auch meistens das Helldunkel lieben, um zu scheinen, was sie nicht sind, wesshalb ihrem Schreiben Bestimmtheit und volle Deutlichkeit abgeht. Man kann daher bald merken, dass sie, um Papier zu füllen, schreiben: bei unseren besten Schriftstellern kann man es mitunter, z. B. in Lessing's Dramaturgie. Sobald man es merkt, soll man das Buch wegwerfen, denn die Zeit ist edel. Anderswo (III, 158) äussert sich Schopenhauer ganz im Allgemeinen: Wie in Zimmern der Grad der Helle verschieden ist, so in den Köpfen. Diese *Qualität des ganzen Denkens* spürt man, sobald man wenige Seiten eines Schriftstellers gelesen hat. — Ich glaube, man könnte auch mit der letzteren ruhigeren Erwägung bei Beurtheilung der hamburgischen Dramaturgie auskommen; mindestens hat die genauste Kommentirung des berühmten Buches sowie die sorgfältigste Prüfung seines Werthes, die man ja, ähnlich wie bei den alten Klassikern,

[1]) Shakespearestudien, Seite 370.

[2]) Vgl. a. a O. Seite 242 und 382.

heutzutage bereits bis in's Buchstabenmässige treibt [1]), am allerwenigsten die Meinung aufkommen lassen, dass man es, auf irgend einem Punkte Lessing'scher Kritik, mit — Täuschung zu thun haben sollte. Eine solche Behauptung beruht auf Verkennung der ganzen Richtung Lessing's und seines schriftstellerischen Charakters, wie sie ärger nicht gedacht werden kann. — Im Hinblick hierauf erhalten dann auch Stellen, an denen sich Schopenhauer zu wirklicher Anerkennung der Verdienste Lessing's herbeilässt, eine Art süsssauern Beischmackes. So giebt der Philosoph des Pessimismus, allerdings bloss im Vorbeigehen, zu, dass Lessing ein nachdenkender, scharfsichtiger Mann (II, 268) und den besten Schriftstellern der Zeit (II, 503) beizuzählen sei (vgl. II, 628. III, 580. V, 422). Das ist aber doch auch schon das denkbar Geringste, was man füglich Deutschlands hervorragendstem Kunstkritiker und einem seiner ersten dramatischen Dichter zugestehen muss: strenger dürfte sich über ihn nicht einmal das „heimliche" Kunstgericht äussern, wie es, nach den „Fröschen" des Aristophanes, in der Unterwelt, unter Gott Dionysos' Vorsitze, „tagt".

Aus Alledem ergiebt sich, dass Schopenhauer weder den Dichter, noch den Kritiker Lessing nach Vollgebühr gewürdigt hat. Und wenn Lob und Tadel, wie sich nicht selten bei Schopenhauer trifft, auch hier allzusehr in einander fliessen, so ist Das eben eine — wovon wir uns bereits überzeugt haben — specifisch Schopenhauer'sche Manier. Beispiele dafür sind schon vorgekommen; ein besonders markantes Beispiel ist eben Lessing, wie er uns in den dürftigen Umrisslinien der voranstehenden Charakteristik Schopenhauer's erscheint. Freilich hätte sich der Letztere, was Lessing's Dichtergabe betrifft, auf dessen eigenes Geständniss berufen können. Lessing, „Deutschlands Stolz", wie der Dichter von Otto Ludwig [2]) genannt wird, war doch in Beziehung auf sich selbst so bescheiden, dass er das eigene

[1]) S. *Wilhelm Cosack*, Materialien zu Lessing's hamburgischer Dramaturgie. Paderborn, Schöningh, 1876, sowie *Friedrich Schröter* und *Richard Thiele*, Lessing's hamburgische Dramaturgie erläutert. Halle, Waisenhausbuchhandlung, 1877.

[2]) Shakespearestudien, Seite 241.

Poeteningenium nicht wahrnahm, oder doch erheblich unterschätzte. Gleichwie Aeschylos, der grosse Aeschylos, seine Tragödien für blosse Brosamen von Homer's reichbesetzter Tafel erklärt[1]: ebenso hat Lessing[2], Deutschlands Stolz, auf das bestimmteste sich geäussert: „Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für einen Dichter zu erkennen; aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht Jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewusst, dass ich es einzig und allein der Kritik zu danken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschiesst: ich muss Alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaassen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken.“ Man hat diese Selbstbeurtheilung im Lager der Stimmfähigen wohl seither mit stärkster Majorität verworfen. „Der einzige Radikalirrthum dieses grossen Dichterphilosophen“, lautet Klein's[3] preisender Tadel. Otto Ludwig[4], der ebenfalls direkten Bezug auf jene Stelle Lessing's nimmt, weiss unter allen deutschen Nachfolgern Shakespeare's Keinen, selbst Goethe nicht, noch weniger Schiller, der sich „an diesem fremden Feuer so bescheiden gewärmt hätte, wie Lessing; Keinen, der originaler ihm gegenüberstünde.“ Sehr besonnen klingt, was *Löbell*[5] zur Sache redet: „Wenn zum Dichter im vollen Sinne des Wor-

---

[1]) Athenaei deipnosophist. VIII, 8 p. 173 ed. Casaubon.

[2]) VII, 416 der *Lachmann-Maltzahn*'schen Ausg.

[3]) Geschichte des Dramas V, 74.

[4]) Shakespearestudien, Seite 370—371.

[5]) *Johann Wilhelm Löbell*, die Entwicklung der deutschen Poesie von Klopstock bis zu Goethe's Tode. 3 Bde. Braunschweig, Schwetschke und S. III, 254.

tes der Schwung, der hohe Flug, die Gewalt und Unerschöpflichkeit der Phantasie erforderlich sind, durch welche die Fürsten auf diesem Gebiete uns entzücken und fortreissen: so war Lessing kein Dichter. Wenn man aber die Kraft, Gestalten zu schaffen, die einen Kern von Poesie im Innern des Gemüthes tragen, einen Kern, der aus einer höheren Welt stammt, ihre Seelen adelt und zuweilen plötzlich aus den Beziehungen der gemeinen Wirklichkeit hervorbricht, wie scharfes Sonnenlicht aus einer dunkeln Wolke, wenn man diese Kraft eine poetische nennen muss, und eine um so poetischere, je mehr sie es vermeidet, sich durch glänzende Farbenpracht erkenntlich zu machen, und je mehr sie, wo sie erscheint, es wie gegen den Willen des sich fast sträubenden Autors thut: dann war Lessing ein Dichter." In fast barocker Weise lässt sich *Daumer*[1]) über die Frage vernehmen. Daumer kehrt Lessing's Meinung, der sich zwar für keinen Dichter, indess doch für einen Kritiker hielt, gänzlich um, und bemüht sich, zu zeigen, dass Jener vom Wesen der Tragödie „gar Nichts begriffen" habe, während man ihn als Dichter ganz andere Normen befolgen sehe. — Im Verfolge dieser Arbeit hat sich nun allerdings gezeigt, dass der Theoretiker Schopenhauer mit dem Theoretiker Lessing nicht so häufig übereinstimmt, wie mit dem *Dichter* Lessing, allerdings auch in der Regel bloss da, wo man Diess erst mittelbar schliessen kann.

Was die drei grossen griechischen Tragiker (VI, 541) betrifft, so lässt sich vor Allem zum Vornherein schwer annehmen, dass Schopenhauer von *Aeschylos* nicht ausserordentlich hoch gedacht haben sollte. Fände sich nämlich hiefür auch keine noch so leise Spur, kein noch so kleiner Anhaltspunkt in den Werken des Philosophen: man müsste gleichwohl schon, sobald man die gesammte Denkrichtung des Letzteren mit der ganzen Stellung zusammenhält, die dem Shakespeare der Hellenen in der Weltliteratur gebührt, den Schluss ziehen, dass Schopenhauer vor dieser geistigen Hünengestalt des Alterthums das Knie gebeugt habe. Glücklicher Weise sind wir aber auf einen derartigen Wahrschein-

[1]) Meine Conversion, Seite 250.

lichkeitsbeweis mindestens nicht ganz und gar beschränkt. Im Gegentheile: an mehr, als einer Stelle wird Aeschylos von dem Philosophen des Pessimismus herangezogen, und zwar allemal in einer Weise, welche keinerlei Schatten eines Zweifels darüber gestattet, als ob es sich dann nicht um ein wie typisches Muster handle. In wie markigen Zügen tritt uns bei Schopenhauer (III, 653) das Thema des Aeschylos entgegen, als die eigentlichste Tragödie der Bejahung des Willens zum Leben! Wie voll Kraft und Bedeutung klingt es, wenn derselbe Tragiker ein andermal (III, 496) durch den Beinamen des „Grossen" ausgezeichnet wird, was dortselbst um so schwerer in die Wagschale fällt, weil gleichzeitig Sophokles und Euripides scharfen Tadel erfahren! Ja, selbst die zum Motto der Schrift „über den Willen in der Natur" (IV_1) gewählten tiefsinnigen Verse des „gefesselten Prometheus":

> Und als ich ihnen diesen Ausspruch deutete,
> Kaum d'rauf zu hören, hielten sie der Mühe werth.
> Doch macht die Zeit mit ihrer Dauer Alles kund .....[1])

legen Einem, so möchte man glauben, die Annahme nahe genug, wie sehr Schopenhauer in Aeschylos' Ideenkreis sich eingelebt habe, zumal der Philosoph an jener Schrift, als dem Kerne seiner Metaphysik, ein ausnehmendes Wohlgefallen hatte[2]). All' Diess berechtigt wohl auch zu der Voraussetzung, dass Schopenhauer (III, 599) den Aeschylos und *nicht* den Sophokles meint, wenn er sagt: Unzählige Male ist es der Fall, dass Mutter und Sohn den entgegengesetzten Charakter haben: daher konnten, im „Orest" und „Hamlet", die *grössten Dramatiker* Mutter und Sohn im feindlichen Widerstreit darstellen, wobei der Sohn als moralischer Stellvertreter und Rächer des Vaters auftritt. Dieser Satz erscheint erst aus der übrigens sattsam bekannten Hypothese Schopenhauer's[3]), welcher zufolge der Charakter, als Wille, vom Vater, die Intelligenz aber von der Mutter auf die Kinder übergeht, vollkommen verständlich. Wie natürlich,

---

[1]) S. Aesch. Prom. 214. 215 und 981 ed. Dind. mai.

[2]) Vgl. *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, Seite 438.

[3]) S. das Kapitel: Erblichkeit der Eigenschaften (III, 591—607).

beruft sich hiebei der Philosoph auf den Vorgang der bedeutendsten dramatischen Poeten, als der besten Menschenkenner. Als Dichter des „Orest" aber ist an der citirten Stelle wohl Aeschylos gemeint, der hienach auch bei Schopenhauer unter sämmtlichen Tragikern den ersten Platz neben Shakespeare, dem Dichter des „Hamlet", erhalten würde. Allerdings bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass Schopenhauer ebenda die „Elektra" des Sophokles und nicht die „Koephoren" des Aeschylos im Auge hat, oder aber sogar beide Tragödien. Die ungleich grössere Wahrscheinlichkeit spricht indessen dafür, dass von dem Mittelstück der einzigen, uns erhaltenen tragischen Trilogie die Rede ist.

Bekanntlich hat die ästhetische Forschung der Neuzeit an Aeschylos lange keinen sonderlichen Geschmack finden können. Ja, man hat ihn als roh, ungeschlacht, vierschrötig, und was der Titelchen mehr sind, verschrien, — Titelchen, mit welchen am wenigsten gekargt wird, sobald es gilt, aus dem Dunstkreise riechwassergeschwängerter Atmosphäre herauszutreten und eine volle Strömung heiliger Urwaldsluft in sich aufzunehmen. Unter den Literarhistorikern jüngsten Datums hat sich *Julius Leopold Klein* am kräftigsten bemüht, den griechischen Shakespeare zu vollen Ehren zu bringen. Klein's Ansicht, die in seiner weitschichtigen „Geschichte des Dramas" sehr oft variirt wird, läuft darauf hinaus, dass in Aeschylos die tragische Poesie des Alterthums gipfle, während sie bei Sophokles bereits im Sinken begriffen sei"[1]). „Die vollkommenste Durchdringung von philosophischem und dramatisch-poetischem Ideal höchster Weltführung, von philosophischer und dramatisch-poetischer Weltanschauung zur spekulativen Tragödie finden wir für die alte Welt einzig in Aeschylos' Tragik, für die Neuzeit ebenso ausnahmelos, bis auf wenige vereinzelte Produkte, in Shakespeare's Dramen. Jede andere Tragik, mag sie in allen sonstigen Beziehungen noch so poetisch sein, bleibt doch nur eine mehr oder weniger schöngeistige Bühnendichtung, in welcher jenes philosophische Moment, das nicht bis zur

[1]) S. Vorwort zu VI_1 der „Geschichte des Dramas". Seite XIV.

vollen Sättigung mit dem poetischen Geiste des Dramas gediehen, öfter als eine Trübung des poetischen Gehaltes eines solchen Dramas erscheint, denn als eine Wertherhöhung.“ So lauten *Klein's* bezeichnende Worte [1]). Wie wir übrigens sahen, ist der Philosoph des Pessimismus dem Verfasser der „Geschichte des Dramas“ in der ganz besonderen Hochschätzung des Aeschylos zuvorgekommen. Und irre ich nicht, so hat diessmal auf Schopenhauer wiederum dessen Lehrer *August Böckh* einigen Einfluss genommen. Böckh's „Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften“, welche wohl dem Altmeister schon seit Langem zu Grundsätzen gewordene Ansichten zusammenstellt, enthält folgende, für die vorliegende Frage doppelt bemerkenswerthe Aeusserung [2]): „Die Hoheit und der Ernst, welche der Tragödie überhaupt eignen, sind bei Aeschylos auf den höchsten Grad gesteigert. Sanfte Rührung meidet er; sie lag weder in seinem, noch in seines Zeitalters Gemüth. Er liebt Riesengestalten; seine Charitinnen sind furchtbar. *Gross ist er in Allem:* in der Erfindung der Stoffe, in der gewaltigen Sprache, dem kräftigen Metrum, dem Kostüm und der Scenerie. Und mit der höchsten Kraft verbindet er eine umfassende Umsicht. Er ist ein denkender Künstler, ausgezeichnet durch die Fülle seiner Ideen, die mannigfachste Kunde der Sagenkreise, die tiefste Einsicht in das menschliche Gemüth. Von modernen Dichtern lassen sich nur *Dante* und *Shakespeare* mit ihm vergleichen. *Aeschylos steht einzig da in der Geschichte der menschlichen Bildung: eine Dichtung von gleicher Erhabenheit ist nie wieder erschienen.*“ Es gewährt hohes Interesse, zu sehen, wie drei Gelehrte, die auf so verschiedenen Gebieten geistig thätig sind und sonst ihre ganz eigenen Wege wandeln, bezüglich dieses einen hochwichtigen Punktes ästhetischer Kritik derart genau zusammenstimmen. Uebrigens täuscht sich *Klein* ganz gehörig, wenn er etwa, wie es einigermaassen den Anschein haben kann [3]),

---

[1]) Geschichte des Dramas I, 457.

[2]) Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften von *August Böckh*. Herausgegeben von *Ernst Bratuscheck*. Leipzig, Teubner, 1877. Seite 642.

[3]) Vgl. a. a. O.: VI_1, Seite XIV des Vorwortes.

der Meinung huldigt, dass Böckh erst durch den Verfasser der „Geschichte des Dramas" darauf geführt worden sei, Aeschylos derart zu preisen. Die Wahrheit ist vielmehr: vor Klein hatte bereits Schopenhauer, und vor diesem der grösste Philolog des neunzehnten Jahrhunderts die gleiche Anschauung über jenen griechischen Tragiker.

Eine innigere Vertrautheit verräth jedoch Schopenhauer gleichwohl mit den Werken des Sophokles, als mit denen des Aeschylos. Kaum zwanzig Jahre alt, schreibt er seinem Sophoklesexemplare — Gwinner[1]) verbürgt Diess — unter Anderem das Folgende bei: Da alle Poesie das Bild des Ewigen in der Zeit ist, wird auch durch Bilder des irdischen Unglücks die *Idee jenes wahren, unauflösbaren, unbedingten* Uebels erweckt und uns so das Bewusstsein der Ewigkeit beigebracht: Das ist das Trauerspiel." Gwinner sagt hiezu sehr richtig: „Diese Bemerkung zeigt, wie früh schon der Grundstein zum praktischen Theil seines Systems in Schopenhauer's Geiste gelegt war." Es erhellt aber daraus auch, dass diese Ueberzeugung durch das furchtbare Weh, welches so manche Sophokleische Tragödie durchzittert, zeitig genährt wurde. Nebstdem aber vermag man noch aus Schopenhauer's Citirweise, die ja einen nicht bloss richtigen, sondern geradewegs empfindlichen Gradmesser auch für die Art seiner Belesenheit abgiebt, mit ziemlicher Deutlichkeit wahrzunehmen, dass sich Schopenhauer's Kenntniss der griechischen Tragödie in erster Linie auf Sophokles bezog. An jener so sehr instruktiven Stelle des zweiten Bandes der „Welt als Wille und Vorstellung" (III, 496 f.), wo Tragödien des Alterthums mit solchen der Neuzeit verglichen werden, ist vom „Oedipus auf Kolonos", von der „Antigone" und vom „Philoktet" in zum Theil überraschender Weise die Rede, während der „Oedipus König" oft genug (II, 300. VI, 470. N, 50), dann aber auch noch „Ajax" (II, 228) und die „Trachinierinnen" (II, 300) erwähnt werden. Ebenso sind die bei Schopenhauer vorkommenden Belege aus griechischen Dichtern, wie es scheint, mit Vorliebe Sophokleischen Tragödien entlehnt. Meist redet Schopenhauer voll hoher

[1]) *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, Seite 75.

Achtung und aufrichtiger Verehrung von Sophokles. Derselbe gilt dem Philosophen des Pessimismus als ächter Genius, dessen Charaktere wirklichen Personen an Wahrheit gleich zu setzen sind (II, 228). Namentlich aber erregt, wie begreiflich, jenes Stück die ganze Bewunderung Schopenhauer's, durch welches sich der grauenvollste ironische Kontrast zwischen der entsetzlichen, Schlag auf Schlag mehr an den Tag kommenden Wahrheit und dem Wahnglauben des Helden hindurchzieht, das Drama seiner eigenen Gattung, wie Schiller an Goethe schreibt, von dem es keine zweite Species giebt, — der gleichfalls von Aristoteles über Alles geschätzte „König Oedipus".

Indessen auch an abgünstigen Urtheilen fehlt es nicht. Namentlich macht uns in höchstem Grade stutzig, was wir über die „Antigone" und den „Philoktet" (III, 496—497) lesen. Einige antike Stücke haben widerwärtige oder gar ekelhafte Motive; so die „Antigone" und der „Philoktet" — Diess Schopenhauer's wörtliches Urtheil. Dasselbe bedarf jedenfalls näherer Prüfung, um so mehr, als gerade die „Antigone" sonst mit heller Einstimmigkeit, von Philosophen und von Philologen, wie ein unübertrefflicher Kanon seiner Gattung gerühmt wird. *Hegeln* erscheint insbesondere von allem Herrlichen der alten und neuen Welt, — und Hegel kennt so ziemlich Alles, und man soll und kann es kennen — die „Antigone" als das „vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk" [1]); ja, trügen nicht mancherlei Anzeichen, so hat Hegel einen Theil seiner Theorie des Trauerspieles gerade diesem Meisterstücke Sophokleischer Kunst entnommen. *Bonitz* [2]) erklärt sogar überhaupt — und er hat gewiss Recht —, „man könne, wenn in allgemeinen Werken die griechische oder Sophokleische Tragödie nach ihren wesentlichen Zügen charakterisirt wird, nur zu häufig bemerken, dass dabei die Sophokleische „Antigone" vorzüglich oder gar ausschliesslich wie ein normaler Typus vorschwebt." Nach *Bernhardy's* [3])

[1]) Aesthetik III, 556.

[2]) Beiträge zur Erklärung des Sophokles. 2 Hefte. Wien, Gerold, 1855—1857. II, 3.

[3]) Grundriss der griechischen Literatur II_2, 339 f. der dritten Bearbeitung.

grossen Worten „besitzen wir kein Trauerspiel, welches in idealer Reinheit und in Harmonie der künstlerischen Mittel sich mit der „Antigone“ messen kann.“ Sie ist demselben Beurtheiler „das erste, durch ein Gleichgewicht aller Kräfte des tragischen Haushaltes vollendete Gedicht, und unter den erhaltenen Dramen das vollkommenste Werk des Sophokles, der nirgend weiter Gehalt, Styl und Technik in solchen Einklang gesetzt hat.“ *Otto Ludwig* spricht sich nicht ganz gleichmässig über die Tragödie aus. In den aus den Jahren 1840 bis 1851 herrührenden „dramaturgischen Heften“ [1]) findet er, „in der „Antigone“ sei das Schicksal, wie im Shakespeare behandelt; ohne alles Wunder folgt die Strafe nicht allein auf die Schuld, sondern auch aus der Schuld. Kreon, der tragische Held, tödtet im Eigensinne die Geliebte seines Sohnes; dieser, da er sie nicht retten kann, stirbt ihr nach; ihm die Mutter, und so hat der Held sich selbst gestraft. Er hat mit aller Zurechnung gesündigt; der Oedipus, der Ajax, die Dejanira, der Orest nicht; in den drei ersten dieser Fälle ist Verblendung oder absichtliche Täuschung, in dem letzten sogar ein göttlicher Befehl an die Stelle der zurechnungsfähigen Leidenschaft getreten. Die Reinheit und Nothwendigkeit des Schicksals in der „Antigone“ ist es wohl, die uns dieses Stück näher rückt, als die anderen antiken Stücke. Auch hat diese Tragödie vor den übrigen des Sophokles voraus, dass nicht bloss die Katastrophe, sondern auch die Schuld in Handlung dargestellt ist. Es ist im Stücke ein Bewerben um den Tod, eine Sterbewohllust. Eine gewisse süssschmerzliche Stimmung wird in der ersten Scene erregt und durch das Ganze festgehalten. Eben dass man nicht zu vorübergehender vergeblicher Hoffnung verführt wird, der Antigone könne irgendwo von Aussen her eine Rettung kommen, Das lässt Einen heimisch werden und bleiben in dieser Stimmung.“ Otto Ludwig findet es, an gleicher Stelle, eigenthümlich, dass „der „Faust“, besonders Grethchens Schicksal, ihm ganz dieselbe Empfindung gab, wie die „Antigone“: die Empfindung des Schönen. Die Seele entfaltete, wie die vorher geschlossene Blume, diesem milden

[1]) Shakespearestudien, Seite 16 f.

Strahle ihre innersten Tiefen. Keine Stelle darin, die übermächtig auf Rührung oder irgendwelche Erschütterung gewirkt und dadurch irgend ein Vermögen des Zuschauers einseitig zur Reaktion gezwungen hätte. Es waren nicht Empfindungen, nur Empfindung; man hörte keine Töne, nur ihre Harmonie. Der Schmerz war zu einem Genusse gemacht." Später[1]) vergleicht Otto Ludwig die „Braut von Messina" mit der „Antigone" und kann sich zwei heterogenere Erscheinungen gar nicht denken, als diess alte und jenes neue Stück. „Die Antigone erscheint uns", wie Otto Ludwig dafürhält, „erst als etwas gänzlich Fremdes, aber wir werden bald heimisch; sie ist uns ein Mensch aus einem fremden Welttheile; ihr Kostüm, ihre Sitten, ihr Glauben und Denken sind uns fremd, aber sie sind unter einander und mit ihr einstimmig; wir achten die fremde Erscheinung als etwas nothwendig in sich selbst Beschlossenes, als etwas in sich Wahres, was die Braut von Messina aber nicht ist. Vor diesem Stücke wird uns die Aehnlichkeit zwischen den Griechen und Shakespeare erst recht klar. Die Braut steht den Griechen ebenso fremd gegenüber, wie dem Shakespeare." Musste an dem bisherigen Auszuge der Otto Ludwig'schen Kritik der „Antigone" vor Allem auffallen, dass daselbst Kreon, und nicht die Titelperson als Held des Dramas gilt, so giebt Ludwig an anderer Stelle[2]) selbst zu, dass man in dieser Tragödie „auf eine Ausnahme von dem Gesetze der Einheit der sympathischen Mitleidserregung — und zwar nicht zum Vortheile des Stückes — treffe."

Obgleich nun aus bereits angedeuteten Gründen jedes kritische Wort, das der Dichter des „Erbförster" und der „Makkabäer" zu einem hier behandelten Punkte redet, für diese Blätter grossen Werth hat, so lässt sich doch nicht leugnen, dass man auch bei Otto Ludwig fruchtlos nach einer Deutung des „widerwärtigen Motivs" der „Antigone", welches Schopenhauer dem Trauerspiele vorwirft, suchen würde. Dasselbe wird man sich am besten vergegenwärtigen, wenn man sich erinnert, dass die „Antigone" den Konflikt zwischen

---

[1]) a. a. O. Seite 337.

[2]) a. a. O. Seite 390.

einer moralischen und einer politischen Pflicht darstellt, und dabei vor Augen hält, was den Griechen, und was nach Schopenhauer's Lehre der *Staat* war. Ein treffendes Bild des griechischen Staates, als solchen, entwirft *J. K. Bluntschli*. Derselbe sagt: „Der hellenische Staat ist übermächtig, weil er als allmächtig gilt. Er ist Alles in Allem: der Bürger ist nur Etwas, weil er ein Glied des Staates ist. Seine ganze Existenz ist vom Staate abhängig, dem Staat unterthan. Wenn die Athener auch die Geistesfreiheit besassen und übten, so war Das nur, weil der athenische Staat die Freiheit überhaupt hoch schätzte, nicht weil er die Menschenrechte anerkannte. Derselbe freiste Staat liess Sokrates hinrichten und glaubte, dabei sein Recht zu üben. Die Selbständigkeit der Familie, die älterliche Erziehung, sogar die eheliche Treue sind in keiner Weise sicher vor den Uebergriffen des Staates: noch weniger ist es natürlich das Privatvermögen der Bürger. In alle Dinge mischt sich der Staat: er weiss von keinen sittlichen und von keinen rechtlichen Schranken seiner Macht. Er verfügt über die Körper und sogar über die Talente seiner Bürger. Er nöthigt zu den Aemtern wie zum Kriegsdienst. *Das Individuum soll erst im Staate unter- und aufgehen, dann* erst kann es durch den Staat wieder zu freiem und edlem Leben gewissermaassen neu geboren werden“ [1]). Man erkennt nun, wie das Sujet der „Antigone“ wohl auch nach dieser Seite Hegel's vollste Bewunderung haben musste, zumal eben Hegel in den antiken Staatsgedanken gänzlich zurückfällt, und, nach der Meinung dieses Philosophen, der Mensch nur für den Staat vorhanden, nur im Staate wahrer Mensch ist [2]). Anders denkt Schopenhauer. Niemand kann wohl treuerer, ja eingefleischterer Monarchist sein, als der Philosoph des Pessimismus (vgl. III, 683 f.): aber gleichwohl hebt er mit allem Nachdruck hervor, wie nicht das Schicksal der Völker, sondern das des Einzelnen sich *moralisch* entscheidet, und der Mikrokosmus dem Makrokosmus, was den ganzen, ungetheilten

[1]) *Johann Kaspar Bluntschli*, Lehre vom modernen Staat. 3 Bde. Stuttgart, Cotta, 1875–1876. I, 39.

[2]) Vgl. *R. Rocholl*, die Philosophie der Geschichte. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1878. Seite 135.

Willen zum Leben betrifft, gleich ist (III, 678). Der Staat gilt Schopenhauern (II, 413) nur als das Mittel, wodurch der mit Vernunft ausgerüstete Egoismus seinen eigenen, sich gegen ihn selbst wendenden Folgen auszuweichen sucht, und nun Jeder das Wohl Aller befördert, weil er sein eigenes mit darin begriffen sieht. Während also in der *Moral* der Wille, die Gesinnung der Gegenstand der Betrachtung und das allein Reale ist, während ihr der feste Wille zum zu verübenden Unrecht, den allein die äussere Macht zurückhält und unwirksam macht, dem wirklich verübten Unrecht ganz gleich gilt, und sie den Solches Wollenden als ungerecht vor ihrem Richterstuhl verdammt: kümmern dagegen den Staat Wille und Gesinnung, bloss als solche, ganz und gar nicht; sondern allein die *That*, sie sei nun bloss versucht oder ausgeführt, wegen ihres Korrelats, des *Leidens* von der andern Seite: dem Staat ist also nach Schopenhauer (II, 406) die That, die Begebenheit das allein Reale: die Gesinnung, die Absicht wird bloss erforscht, sofern aus ihr die Bedeutung der That kenntlich wird. Demnach hält es Schopenhauer auch für einen Irrthum, anzunehmen, der Staat sei eine Anstalt zur Beförderung der Moralität, gehe aus dem Streben nach dieser hervor und sei mithin gegen den Egoismus gerichtet. Nun gar aber im Staate den höchsten Zweck und die Blüthe des menschlichen Daseins zu sehen, sich zu der Ansicht zu bekennen, der Menschen ganzes Wesen und Sein habe mit Leib und Seele völlig dem „absolut vollendeten ethischen Organismus“ zu verfallen, wie das der Biene dem Bienenstock, und zu wähnen, dieselben müssten auf nichts Anderes, weder in dieser, noch in einer andern Welt, hinarbeiten, als dass sie taugliche Räder würden, mitzuwirken, um die grosse Staatsmaschine, diesen ultimus finis bonorum, im Gange zu erhalten (V, 159) —: Diess erklärt Schopenhauer (VI, 258) so recht für eine Apotheose der Philisterei. Der Staat ist also, wie gesagt (II, 408), so wenig gegen den Egoismus überhaupt und als solchen gerichtet, dass er umgekehrt gerade aus dem sich wohlverstehenden, methodisch verfahrenden, vom einseitigen auf den allgemeinen Standpunkt tretenden und so durch Aufsummirung gemeinschaftlichen Egoismus Aller entsprungen und diesem zu dienen

allein da ist, errichtet unter der richtigen Voraussetzung, dass reine Moralität, d. h. Rechthandeln aus moralischen Gründen, nicht zu erwarten ist; ausserdem er selbst ja überflüssig wäre. Weiter aber, als bis zu diesem Punkte kann es der Staat nicht bringen: er kann also nicht eine Erscheinung zeigen, gleich der, welche aus allgemeinem, wechselseitigem Wohlwollen und Liebe entspringen würde; es lässt sich darum von Staatswegen auch nur das Negative, welches eben das Recht ist, *erzwingen*, nicht aber das Positive — die Liebespflichten —.

Wie Das nun zur „Antigone" passt? Wie so aus der voranstehenden Erörterung ersichtlicher werden soll, was Schopenhauer unter der „widerwärtigen Motivirung" dieses Stückes verstand? Indem Antigone an ihrem Bruder eine heilige Liebespflicht erfüllt und dafür durch rohen Gewaltakt eines alle göttlichen Satzungen mit Füssen tretenden Willkürherrschers bestraft wird: stellt sich ihrer Handlungsweise ein Motiv entgegen, welches man mit einiger Emphase immerhin „widerwärtig" finden mag, zumal nach Schopenhauer stets nur ein moralisches Motiv die tragische, also moralische Schuld — was man eben „Schuld" heisst — zu begründen vermag, Politik aber und Moral gar nicht recht vergleichbare und demnach sozusagen inkommensurable Grössen darstellen. Hätte man diesen Gesichtspunkt seither festgehalten, so würde man wahrscheinlich auch nicht so ängstlich darauf ausgegangen sein, eine Schuld — und sei es auch nur „ein Minimum" [1]) derselben — aus der Antigone herauszukatechisiren. Denn, welche andere, als die Allen gemeinsame Erb- und Urschuld möchte man an diesem Ideal der Frömmigkeit, Gerechtigkeit und Sittlichkeit, für welches Antigone gelten muss, aufspüren können? Mit Freuden unterschreibe ich daher, was bei *Lehrs* [2]) zu lesen ist. „Neuere Aesthetiker und Philologen" — also Lehrs — „deuten Etwas in die „Antigone" hinein, was nicht darin ist. Das Staatsgesetz, sagen sie, geräth in Konflikt mit dem göttlichen und sitt-

[1]) *Hermann Köchly*, akademische Vorträge und Reden. Zürich, Meyer und Zeller, 1859. Seite 382.

[2]) *Lehrs*, populäre Aufsätze aus dem Alterthum, Seite 69.

lichen Gesetze: beide Theile, an sich gleich berechtigt, verfallen gleichmässig in Schuld durch leidenschaftliches Beharren. Diese Auffassung der Antigonerolle ist, mit Erlaubniss, eine Philisterei, unverschuldet von Sophokles, der dem Unbefangenen deutlich genug geredet und in einem höheren Schwung: das Staatsgesetz, anstossend gegen das göttliche und sittliche Gesetz, kann, wie alles Unsittliche, nicht berechtigt sein, und wenn Leidenschaft, wenn Befangenheit sich darüber verblenden mögen: urplötzlich und mit unmittelbarer Gewissheit erschaut es das *reine* Herz eines Mädchens. Seelig sind, die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen." Freilich möchte ich die Idee der Tragödie doch noch etwas anders, etwas allgemeiner formuliren. Indem Antigone dafür, dass sie der Stimme ihres Herzens gehorchend einer heiligen und unabweisbaren Pflicht nachkommt und trotzdem, oder vielmehr eben desshalb bejammerungswürdigem Tode anheimfällt, ertheilt uns das herrliche Stück die Lehre — die einzige, welche jede Tragödie immer und ewig zu ertheilen hat —: dass auch das edelste Streben, ja gerade dieses am allermeisten auf dieser Welt, vor der Macht der Gemeinheit nicht sicher sein muss, der Letzteren schliesslich zum Opfer werden kann und hiedurch so recht bezeugt, dass es eigentlich gar nicht von dieser Welt, weil nicht für dieselbe ist.

Es erübrigt das „ekelhafte Motiv" des „Philoktet". Letzteres Drama besitzt bekanntlich, ungeachtet mancher Lichtseiten, wie der scharfen Charakteristik und der eigenthümlich schönen Sprache [1]), gleichwohl nicht denselben hohen Kunstwerth, wie die „Antigone". Es erscheint jedenfalls gewagt, einen kranken, körperlich leidenden Menschen, mit und in seinen Schmerzen sowie deren Kundgebung, auf das Theater zu bringen und diese Schmerzen sogar zu einem Hauptgegenstande der Darstellung zu machen. Und, wenn man auch mit Lessing [2]) über das Schreien Philoktet's — denn allerdings wird er auch auf der alten Bühne wirklich geschrien haben (II, 269) — sich beruhigen möchte: so

[1]) Vgl. *Klein*, Geschichte des Dramas I, 373.

[2]) VI, 380 ff. der *Lachmann-Maltzahn*'schen Ausg.

bleibt die peinliche Angabe der Eiterlappen[1]) immerhin ein Umstand, der gegen das Schönheitsgefühl verstösst und von dem Scheusslichen, wie es in Gerstenberg's „Ugolino" (vgl. II, 383) sich offenbart, nicht mehr allzu weit entfernt ist. Doch dünkt mich, als ob Schopenhauer, bei seinem Vorwurfe gegen den „Philoktet" des Sophokles, weniger das Vorhergehende, als die seltsame Intrigue des Stückes gemeint und getadelt habe, dass der arme Dulder Philoktet von Staatswegen belogen werde. Abgesehen also davon, dass hier wiederum der Staat dem selbstbewussten Wollen entgegentritt und sich so zwei Mächte des tragischen Gedankens durchkreuzen, welche der Philosoph des Pessimismus keineswegs als gleichwerthig rein[2]) ansieht, so mischt sich hier auch noch das fremdartige Gewächs der Lüge als Motiv der Handlung ein. Und wie scharf Schopenhauer wider Alles, was Unwahrheit ist, zu Felde zieht, bezeugt er am besten, indem er Unrecht durch Gewalt als für den Ausüber nicht so schimpflich erachtet, wie Unrecht durch List, insbesondere desshalb, weil Lug und Betrug nur dadurch gelingen kann, dass, der sie ausübt, zu gleicher Zeit selbst Abscheu und Verachtung dagegen äussern muss, um Zutrauen zu gewinnen, und sein Sieg darauf beruht, dass man ihm Redlichkeit zutraut, die er nicht hat (II, 399). Man wende nicht ein, dass lediglich die drakonische Strenge des Kant'schen Standpunktes hier geltend zu machen wäre, dass dagegen gerade aus Schopenhauer die Berechtigung der Lüge des Neoptolemos, oder aber des Odysseus, als ihres eigentlichen moralischen Urhebers, bewiesen werden könnte. Beschränkt doch Schopenhauer in höchst bestimmter Weise das Recht der Lüge auf den Fall der Nothwehr gegen Gewalt oder List (II, 401. vgl. IV_2, 225), während er sie sonst ein Unrecht und, an sich mindestens, ein sehr gefährliches Werkzeug nennt. Mag auch der Odysseus des „Philoktet" in lauterer, ja grosser Absicht handeln: sein Charakter ist bewunderungswürdig gewiss nicht *wegen*, sondern *trotz* jener Verfälschung

[1]) S. Lessing's Laokoon, herausgegeben und erläutert von *Hugo Blümner*, Berlin, Weidmann, 1876 Seite 290.

[2]) *Bernhardy*, Grundriss der griechischen Literatur II_2, 191 der dritten Bearbeitung.

fremder Erkenntniss, die er sich um „höherer“ Rücksichten willen dem Philoktet gegenüber zu Schulden kommen lässt. Dass diese Motivirung der Handlung überhaupt ein wunder Punkt des Dramas ist, wird auch aus der misslungenen Lösung des Knotens durch den ärmlichen Nothbehelf des deus ex machina genugsam ersichtlich, so sehr auch *K. F. W. Hasselbach*[1]) alle Beredtsamkeit eines Anwalts des Letzteren aufgewandt hat. Mag man desshalb den übrigen Vorzügen dieses Sophokleischen Stückes noch so sehr Beifall zollen: was die Motivirung betrifft, so erscheint dieselbe derart, dass sich wider Schopenhauer's harte Beurtheilung derselben kaum etwas Stichhältiges vorbringen lässt.

Man darf übrigens noch bedauern, dass Schopenhauer den zwischen Sophokles und Aeschylos im Allgemeinen herrschenden Gegensatz nicht schärfer hervorgekehrt hat. Die Tragödien des Aeschylos reissen allerdings gewaltiger hin: die tragische Erschütterung, die wir über die vulkanartigen Ausbrüche der Affekte seiner Helden empfinden, über ihre Kämpfe, bei denen Titanentrotz und Schicksalsmacht um den Vorrang streiten, vermögen uns freilich gleichsam über das Menschliche emporzurücken, wie ja auch der Dichter selbst, im Drange nach dem Höchsten, gewissermaassen seinen eigenen Schwerpunkt nicht findet. Sophokles hingegen versteht es, wie Keiner der Alten, *in der Tiefe der Menschenbrust die Pforte zum Heile zu weisen.* Ὁ δ' εὔκολος μὲν ἐνθάδ', εὔκολος δ' ἐκεῖ: so wird Sophokles mit schlagender Kürze von Aristophanes[2]) beurtheilt. Erfüllt von dieser göttlichen Ruhe und Sicherheit, lässt er diese auch aus dem Schlusse manches seiner Meisterwerke, wie insbesondere aus dem des ewig zu bewundernden[3]) „Oedipus auf Kolonos“ hervorklingen. Gleichwie er also in der angedeuteten Hinsicht einen Fortschritt gegen Aeschylos bezeichnet und demnach gleichfalls den Neueren näher steht, als Jener: ebenso darf er auch unter sämmtlichen Griechen

---

[1]) *K. F. W. Hasselbach*, Sophokleisches. Frankfurt a. M, Sauerländer, 1861. Seite 307 f.

[2]) Aristophanis ranae v. 82 ed. Dindorf.

[3]) S. *Hegel* a. a. O., Seite 557.

als der eigentliche Pfadfinder des Gesetzes der Schönheit angesehen werden.

Musste uns schon, da es galt, ein Bild des Aeschylos und Sophokles aus Schopenhauer's einschlägigen Andeutungen zu gewinnen, eine Sehnsucht nach Mehr ergreifen sowie nach ausführlicherer Würdigung der Eigenart der beiden erwähnten Dichter, die man bei dem Philosophen leider vermisst: so sieht man sich bezüglich des Dritten im Triumvirat antiker Tragik, bezüglich des Euripides, gleichfalls auf eine beschränkte Anzahl zwar sehr scharfer, aber fast lapidar knapper Bemerkungen über Einige der Dramen desselben beschränkt. Nur ist bei Schopenhauer nicht wieder das Einzelne des Einzelnen zur Betrachtung herausgenommen und so gleichsam das Stückwerk eines Stückwerks kritisirt. Goethe klagt irgendwo, wie wenige Menschen aller neuern Nationen Gefühl haben für ein ästhetisches Ganze und wie sie bloss stellenweise loben und tadeln, bloss stellenweise sich entzücken. Nun in Dem, was Schopenhauer von manchen Tragödien des Euripides sagt [1]), liegt platterdings keine Bestätigung für jene Goethe'sche Beschwerde. Nicht an einer Kleinigkeit oder Einzelheit klebend ist gleich der schneidige Satz, den der Philosoph des Pessimismus über die „Bakchen" des Euripides vorbringt, welche ein empörendes Machwerk zu Gunsten der heidnischen Pfaffen seien. Wegwerfender ist wohl noch nie über die im Alterthum wie auch zum Theile noch in der neuen und neusten Zeit vielfach bewunderte und angestaunte Pentheustragödie geschrieben worden. Aber man bedenke den Inhalt der „Bakchen"! Pentheus, König von Theben, der, seiner ganzen trüben Gemüthsstimmung zufolge, von den tollen Ausschreitungen des Weingottes Bakchos Nichts wissen mag, wird zur Strafe dafür von dem gekränkten Gotte bethört, den Bakchosorgien der Frauen heimlich zuzusehen, und hierauf durch seine eigene Mutter Agaue und deren Schwestern Ino und Antonoë, welche im Wahnsinne handeln, auf die grausamste Weise verstümmelt, zerfleischt und ermordet. Damit nicht genug, weidet sich der entsetzliche Dionysos auch noch, als

[1]) Vgl. Seite 39 und 41 ff. dieser Schrift.

die Nacht des Wahnsinnes von Agaue gewichen ist und sie das Haarsträubende ihrer That durchschaut, an den Qualen der unglücklichen Mutter, indem er ihr eine neue Strafe auferlegt. Ist Das nicht ächt höllische Schadenfreude (VI, 230)? Und solchem Gotte zu dienen, soll frommen Sinn bekunden; ihm mit jeder Fiber einer fühlenden Brust Widerstand zu bieten, bis zum letzten Athemzuge, nicht vielmehr erst den Anspruch auf den Namen Mensch gewähren? Es ist wahr, die „Bakchen" behandeln den Dionysoskultus, aus welchem sich die antike Tragödie organisch entwickelt hatte: aber, wenn Diess in solcher Weise geschieht, wie hier, so begeht der tragische Urgedanke, der bei Griechen doch gewiss lebendig war, einen Selbstmord, und die „Bakchen" des Euripides sind dann in der That nichts Anderes, als die unter einer Ueberfülle poetischer Schönheiten verborgene Selbstvernichtung der Tragödie. Man beachte eine wunderbare Stelle Schopenhauer's, welche er einmal gegen Schelling anführt (N, 243): Hat uns denn alles Verbrechen, alles Entsetzliche in dieser Welt nur geträumt? Und ist seine letzte Quelle eine andere, als dass Menschen sich bloss als Naturwesen angesehen haben? — Siehst Du nicht den Erdgeist auf dem Thron? In seinen Augen gilt Einer dem Andern gleich, oder vielmehr Keiner gilt, sondern das ganze Geschlecht: er will bloss das unaufhörliche Getümmel, den unversiegbaren Strom der Geschlechter; keine Rast, noch Ruhe soll sein; die Augenblicke, in denen Du aufsiehst zu einem bessern Sein, musst Du seinem Scepter erst entwinden: er treibt unablässig vom Bedürfniss zur Erfüllung, von der Erfüllung zum Bedürfniss, auf dass Du dich nährest, wachsest, dich fortpflanzest, sterbest: seine Sorge ist nicht, den Einzelnen zu erhalten; Tausende mögen untergehen, wenn sie vorher nur Tausende zeugen, dass nur das Leben nicht vertilgt werde, das Gefühl fortdauere. Also Schopenhauer. Und wenn nun König Pentheus sich auflehnt gegen die Verehrung und den übertollen Dienst einer Gottheit, welche jene Bejahung dieses unseeligen Lebens in der stärksten, entschiedensten Form enthält: so hätte allerdings auch aus derartigem Vorwurfe eine ganz gewaltige, eine wahre Tragödie werden können: der Vergleich mit „Prometheus"

oder „Oedipus Koloneus", den Graf *York von Wartenburg* [1]), wie mir scheint, überaus passend zieht, wird Diess nahelegen. Dann jedoch hätte Pentheus, deutlich und klar, als der moralische Sieger aus dem Kampfe hervorgehen müssen, wenn auch um den Preis alles Erdenglückes. Freilich lässt sich nun über die Art der Lösung des furchtbaren Konfliktes bei Euripides kein *völlig* entscheidendes Urtheil abgeben. Ist uns doch das Ende der „Bakchen" nur lückenhaft erhalten. Und namentlich fehlt ein allem Vermuthen nach längerer Monolog, den Agaue hält, nachdem sie, vom Wahnsinne befreit, das grässliche Loos ihres Sohnes und ihren noch grässlicheren Antheil daran erfahren hat. Nichtsdestoweniger spricht die spätere Haltung der Mutter des Pentheus in sehr geringem Grade dafür, als ob die Tragödie in dem verlorenen Monologe auch einen Beischmack sittlicher Berechtigung jenes Trotzes gegen Bakchos geboten habe. Darum weiss ich nicht, wie so *H. Normann* [2]) dazu kommt, der kurzen Kritik, mit welcher Schopenhauer die „Bakchen" bedenkt, „Oberflächlichkeit" vorzuwerfen. Oberflächlich ist dieselbe gewiss nicht. Dieselbe könnte schlimmsten Falles ungerecht sein, insoferne es ja eine so ausgemachte Sache nicht ist, dass Euripides, der sein Leben lang ein „Ketzer" gewesen, am Schlusse seiner dichterischen Laufbahn mit den „Bakchen" gewissermaassen ein Glaubensbekenntniss seiner letzten Tage abgelegt habe und hiemit wieder reuig in den Schooss der alten Satzungen zurückgekehrt sei. Lediglich, wenn diese, wie gesagt, durchaus nicht gänzlich verbürgte Nachricht sich bis zu voller Evidenz erweisen liesse [3]), lediglich dann würde man also das Urtheil Schopenhauer's Wort für Wort unterschreiben dürfen. Aber im Wesen, im Kernpunkte, d. h. was seine ästhetische Seite betrifft, ist jener Ausspruch des Philosophen des Pessimismus, wie extrem er auch für den Anfang klingt, nur zu wahr, so dass es wohl kaum

---

[1]) Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Koloneus des Sophokles, Seite 35.

[2]) *H. Normann*, griechische Literaturbilder. Leipzig, Brandstetter, 1878. Seite 409.

[3]) Vgl. *Bernhardy*, Grundriss der griechischen Literatur I_1, 479 der vierten und II_2, 481 der dritten Bearbeitung.

gelingen dürfte, aus den „Bakchen“ einen „ethischen Gehalt“ herauszufinden, der „ihren eigenen und höchsten Werth ausmache“. Diess hat sich unter Anderen *Eduard Pfander* [1]) mit mehr Mühe und Sorgfalt, als Erfolg angelegen sein lassen. Der ehrliche *Georg Heinrich Bode* [2]) bemerkt passend: „Eine solche bakchische Begeisterung und einen solchen Schwung der Phantasie, überströmend, wie er ist, von den kühnsten Gedanken und wildesten Bildern, findet man sonst nirgend im Alterthum.“ Ganz richtig. Aber eben diese Lichtseiten des Dramas dürfen nicht beirren; dieselben dürfen vor Allem nicht vergessen lassen, dass die Tragödie eine unendlich höhere Aufgabe hat, als den Ruhm einer speziellen Gottheit zu singen. Noch führe ich an, was der Franzose *E. Schuré* [3]) in seinem Werke: „Das musikalische Drama“ über die „Bakchen“ äussert. „Es ist schön, zu sehen“, meint dieser Kritiker, „wie die griechische Tragödie bei ihrem Ende zu ihrer Quelle, jenem mysteriösen Dionysoskult, von wo sie ausgegangen, zurückkehrt und vor ihrem Verschwinden noch einmal mit den Akkorden aller vereinigten Künste die Erhebung des Enthusiasmus zum Herrscher proklamirt, der wohl Jahrhunderte lang in Fesseln liegen kann, von Zeit zu Zeit aber die Pforten seines Kerkers vor den Augen der betroffenen Menschen wieder sprengt und dann mit dem Schwunge seines zauberkräftigen Thyrsos ein üppig blühendes Leben dem Tode entspriessen lässt, sein rosiges Licht über die ganze Natur verbreitet und sich mit einem lebendig bewegten Kranze göttlich schöner und freier Wesen umgiebt.“ *Normann* kann nicht umhin, die voranstehenden Worte höchlich zu beloben und zu bemerken, dass, während Schopenhauer nur obenhin spreche, Schuré die „weit tiefere Bedeutung“ des Stückes beleuchte. Nun, Schopenhauer's Aesthetik ist zugleich ethisch; eine tiefere Auffassung, als eine aus diesem Boden hervorgewachsene ist ganz unmöglich.

---

[1]) *Eduard Pfander*, die Tragik des Euripides. I. Heft. Bern, Al. Fischer, 1868. Seite 10.

[2]) *Georg Heinrich Bode*, Geschichte der hellenischen Dichtkunst. 3 Bde. Leipzig, Kohler, 1838—1839. III, 516.

[3]) Bei *Normann* a. a. O. Seite 410.

Manche antike Stücke haben gar keine tragische Tendenz, wie die „Alkeste“ und „Iphigenia Taurika“ des Euripides. Diess Schopenhauer's Worte (III, 496). Von der Letztern bemerkt er auch, dass man gegen Goethe's „Iphigenia“ die des Euripides beinahe roh und gemein finden könne. Es darf nicht mehr fraglich sein, was der Philosoph des Pessimismus unter „tragischer Tendenz“ versteht. Die „tragische Tendenz“ ist ihm eben jene einzige Tendenz, von welcher das Trauerspiel erfüllt und durchdrungen sein soll, deren es aber auch, andererseits, wofern es seines Namens werth sein will, in keinem Falle entrathen kann; es ist mit einem Worte jener Geist der Resignation, welcher entweder durch die objektive Darstellung menschlichen Unglücks den Zuschauer ergreift, oder aber schon den Helden selbst, indem durch das Leiden an dem Letzteren eine Umkehrung seiner Gesinnung hervorgebracht wird. Weder jene erstere Art der Wirkung der Tragödie — denn nichts Anderes erscheint mit der „*Tendenz*“ gemeint —, bei welcher gleichsam die Konklusion aus vorgelegten Prämissen dem Zuseher überlassen bleibt, noch die zweite, von Schopenhauer (III, 498) deutlich höher gestellte, ist in dem Euripidischen Drama: „Iphigenia unter den Tauriern“ irgend vorhanden. Iphigenia, die dem Thoas auch bei Euripides so Vieles schuldet, benimmt sich daselbst geradewegs undankbar gegen ihren Wohlthäter. Sie täuscht sein Vertrauen, sie bestiehlt und belügt ihn: — es giebt kein milderes Wort für Das, was die Artemispriesterin bei Euripides thut. Begreiflicher Weise sinnt nun der schnöde behandelte König auf Rache und Verfolgung. Da erscheint, im letzten Augenblicke, der „deus ex machina“: Athene. Diese verbietet dem Thoas, seinen Rachegelüsten nachzuhängen, worauf sich derselbe wohl oder übel zufrieden giebt. Das ist freilich keine Lösung, bei welcher der Schopenhauer'sche Gedanke einer Geisteserhebung der Helden und einer Resignation derselben auch nur das bescheidenste Plätzchen fände. Wie ganz anders und in jedem Betrachte besser bei Goethe! Wie gewaltig muthet aus der Wunderschöpfung des deutschen Genius das grosse Wahrwort Schopenhauer's an, Motivation sei von Innen gesehene Kausalität (I, 145)! Was weiss der

Dichterfürst zu machen aus jenen der Sage roh eingewachsenen Motiven, ohne sich ihrer doch gänzlich zu entschlagen! Wie ist daselbst der Kampf der Empfindungen, alle Lust und Qual der Gefühle, und schliesslich das göttliche Vergeben in die Brust des Menschen verlegt, diese buchstäbliche Wehmutter und Erlöserin zugleich, diesen einzigen und wahren Schauplatz aller irdischen Unsal und alles irdischen Friedens! Thoas, bei Euripides ein bloss wie bei Seite gestelltes Princip der Gegenmacht, ringt männlich um den Besitz der Iphigenia, die den König mit dem unergründlichen Zauber der Frauenseele gewinnt und erhebt, und — was das Höchste — den Zürnenden versöhnt. Alle Handlung — freilich kein Schädelspalten und auch kein hitziges Aufeinanderplatzen der Geister, worin noch so Manche den eigentlichen Werth und Gehalt der Aktion erblicken möchten — vollzieht sich im Innern, und bestätigt so beinahe ad oculos, wie das Gesetz des tragischen Monismus, am strengsten beobachtet, auch den höchsten Erfolg verbürgt. Das reine, erbarmungsvolle Schwesterherz, in das Orestes die Beichte seines furchtbaren Frevels reuevoll niederlegt, heilt auch den kranken Bruder, während bei dem griechischen Dichter die Sühne des Muttermörders in fast verletzend äusserlicher Weise an das Bildniss der Göttin Artemis geknüpft erscheint. Von den zahlreichen Untersuchungen, welche das Euripideische Stück mit dem Goethe'schen vergleichen und Eines gegen das Andere abschätzen, betont Keine die erheblichen Vorzüge des deutschen Dramas so nachdrücklich, wie die schöne Arbeit von *Otto Jahn:* „Goethe's Iphigenia auf Tauris und die antike Tragödie.“ [1]) „Wo wäre“, so fragt *Otto Jahn* daselbst, „ein tragischer Stoff zu finden, der grässlichere Ereignisse in sich schlösse, der furchtbarere Leidenschaften, heftigere Kämpfe der Seele schilderte und das Gemüth in seinem Innersten mächtiger aufregte? Aber diesen Sturm hat der Dichter besänftigt, alles Wilde und Harte gebändigt und, ohne der lebensvollsten Wahrheit Eintrag zu thun, selbst das Furchtbarste und Schrecklichste durch den Zauber des

[1]) S. *Otto Jahn*, aus der Alterthumswissenschaft, populäre Aufsätze. Bonn, Marcus, 1868. Seite 401.

Sittlichen und des Schönen geadelt und verklärt. Ruhig und natürlich entwickelt sich vor uns der Gang der Begebenheiten. Wie auch unsere Theilnahme gespannt wird, stets fühlen wir uns durch die Ruhe und Weisheit des Meisters von bloss stofflichem Interesse befreit und in die höhere Sphäre rein künstlerischen Geniessens versetzt.“ Allerdings fehlen auch die abfälligen Stimmen nicht. *Gruppe*[1]) beispielsweise, der übrigens auch gegen den Euripides ungerecht wird, findet, dass die Goethe'sche Tragödie „getriebene Arbeit“ sei, nicht „gegossen“, sowie dass das Ganze „auf der Gränze kalter Klügelei stehe, deren Durchschimmern nur mit Kunst fern gehalten werden konnte.“ Aehnlich urtheilt neuerdings ein niederländischer Gelehrter, *C. W. G. Eduard Schwarz*[2]), der es nothwendig findet, dass „keine ächte Dramatik unserer Zeit sich von den Forderungen derselben loslöse, welche jener Kunst die Aufgabe stellen, immer von dem Charakter selbst aus die Einwirkung des Schicksals zu erklären.“ Diese mit Recht geforderte Regel erkennt *Eduard Schwarz*, was die Person des Orestes anlangt, in Goethe's besprochenem Drama nicht befolgt, ja sogar die Idee des Stückes „in mythologische Symbole eingesponnen.“ Allein abgesehen von jener Schuld, die dem Orest durch die Religionsgottheit aufgebürdet erscheint, mithin eigentlich nicht angerechnet werden kann, steckt doch auch Etwas von der Wildheit des Tantalosgeschlechtes in ihm.[3]) Oder fehlt Orestes nicht, indem er die Schwester verkennt und die Taurier verwünscht? Ist er nicht schuldig, da er bloss des Daseins Qualen überdrüssig, „den Strömen, die in seinem Busen sieden, einen Weg eröffnen“, mithin keineswegs in voller Gottergebenheit sowie zur Sühne sterben will? *J. L. Klein*[4]), welcher überhaupt die innern Kämpfe, wie sie sich in des grossen Dichters dramatischen Produkten abspielen, ihrem dramatischen Werthe nach nicht zu würdigen

---

[1]) Ariadne, Seite 406.

[2]) Die Iphigeniensage und ihre dramatischen Bearbeitungen von *C. W. G. Eduard Schwarz*. Leipzig, Fleischer, 1869. Seite 34 und 32.

[3]) Vgl. Goethe's Schauspiel „Iphigenie auf Tauris“, aus seinem Inhalte erklärt von *J. G. Rönnefahrt*. Leipzig, Dyk, 1859. Seite 55.

[4]) Geschichte des Dramas I, 484 und 483.

versteht, nennt Goethe's „Iphigenie" das „schöngeistige Experiment eines genievollen Dichters und Idealstylisten, das als Gedicht wunderwürdig und eine der köstlichsten Blüthen der Poesie, doch nach dramatischer Schätzung den Vergleich mit der Euripidischen Tragödie nicht aushält." *G. Brandes*[1]) meint einen Tadel damit auszusprechen, dass er die sittliche Würde der deutschen „Iphigenie" für deutsch, nicht für griechisch ansieht. Doch darin liegt so wenig ein Vorwurf, wie in dem oft über *Shakespeare* gefällten Urtheile, dass in dessen Römertragödien leibhaftige Engländer vorkämen, oder in der an *Grillparzer*'s „Sappho" geübten Kritik, dass diess Stück nicht „griechisch genug" sei, — eine Rüge, die bekanntlich Grillparzern „sehr recht"[2]) war. Am gröbsten ist das Missverständniss *Moriz Rapp*'s[3]), der die „Iphigenie" Goethe's, in welcher der Letztere als derselbe „Aufklärungskünstler" sich zeige, wie es Euripides in Athen war, für durchweg „didaktisch" betrachtet. Weit einsichtiger klingt, wenn Einer der hervorragendsten Gräcisten des Jahrhunderts, *Gottfried Hermann*[4]), unumwunden ausspricht, dass beide Dichter, Euripides wie Göthe, Jeder in seiner Art, in ihren „Iphigenien" „bewunderungswürdig" seien, — ein Urtheil, welches von *Köchly*[5]) wieder übertrieben wird, da derselbe sagt, dass „beide Dichtungen, trotz oder vielmehr gerade wegen ihres diametralen allseitigen Gegensatzes, als gleichberechtigte Meisterwerke ersten Ranges ebenbürtig neben einander stehen." Ganz Recht scheint mir jedoch Keiner der sämmtlichen Beurtheiler zu haben. Denn gewiss besitzt auch die Euripideische Tragödie „Iphigenie unter den Tauriern" ihre erheblichen, ja grossartigen Vorzüge. Niemand kennt diese besser, und Niemand weist, mindestens auf einen der-

---

[1]) Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Deutsch von *Adolf Strodtmann*. I, 191.

[2]) S. Grillparzer's Selbstbiographie. Sämmtliche Werke X, 88.

[3]) Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst. Tübingen, Laupp, 1863. Seite 133.

[4]) In der Vorrede seiner 1833 erschienenen Ausgabe der Iphigenia Taurica des Euripides.

[5]) S. Einleitung der Iphigenia in Taurien von *Hermann Köchly*. Berlin, Weidmann.

selben, so nachhaltig hin, als schon der Stagirite, der sich überhaupt nebst dem „König Odipus", auch mit der „Iphigenie" des Euripides nicht ohne sichtliche Vorliebe beschäftigt.[1]) Aristoteles[2]) preist als besonders gelungen jene Erkennungsscene des Euripeidischen Stückes, durch die dem Orest klar wird, dass die Priesterin seine Schwester sei, zumal diese Erkennung aus der Anlage der Handlung selbst hervorgeht und in derselben begründet erscheint. Ich halte aber keineswegs dafür, dass Aristoteles desshalb die „Iphigenie unter den Tauriern" überhaupt dem Range nach zu oberst stelle unter sämmtlichen Tragödien des Euripides, wie ich bei *Gruppe*[3]) lese. Euripides erscheint vielmehr, nach dem kunstrichterlichen Urtheile des alten Aesthetikers, als der „tragischste" *trotz* der „Iphigenia", deren Ausgang ja eben nicht derartig ist, jenes berühmte Urtheil zu erhärten. Wenn dabei andererseits jene *eine* Erkennungsscene die Beipflichtung des Aristoteles gefunden hat, so bleibt dabei wohl zu beachten, worauf *Vahlen*[4]) so überzeugend aufmerksam macht, dass ja die Anagnorisis bloss ein vereinzeltes tragisches Moment ist, und dass „das Tragische des einzelnen Moments sich mit dem Tragischen der ganzen Tragödie nicht nothwendig decken" müsse, sowie auch dass zu Alledem Euripides in der Poetik mit klaren Worten als *kein* „Meister der Komposition" bezeichnet wird: *εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ.*[5])

Aus Alledem muss hervorleuchten, dass zwichen den Urtheilen des Aristoteles und Schopenhauer's über des Euripides „Iphigenia" keine so tiefe Kluft gähnt, wie flüchtiges Zusehen wohl glauben machen könnte. Es ist vielmehr der Form nach, in welche der Philosoph des Pessimismus seine Kritik einzukleiden pflegt, sogar nicht undenkbar, dass auch Schopenhauer für das poetisch Werthvolle der Euripideischen „Iphigenie" ein offenes Auge hatte. Allein freilich — *gegen*

[1]) Ar. poet. Kap. 11. 1452 b 6, Kap. 14. 1454 a 7. Kap. 16. 1454 b 31 und wohl auch Kap. 17. 1455 b 3.

[2]) Ar. poet. Kap. 16. 1455 a 16.

[3]) Ariadne a. a. O. Seite 405.

[4]) Beiträge zu Aristoteles' Poetik II, 30 f.

[5]) Ar. poet. Kap. 13 1453 a 29.

die Goethe'sche gehalten — durfte sie ihm nicht mehr lobenswerth dünken[1]). Das verbot der ganze Standpunkt, den er zur Sache einnahm. Dieser Standpunkt wird im folgenden und letzten Abschnitt meiner Schrift noch genauer zur Sprache kommen.

Wider die „Alkestis" des Euripides schleudert der Philosoph des Pessimismus ebenfalls den Vorwurf, dass sie keine tragische Tendenz habe (III, 496). Hier hat Schopenhauer, wofern ihm jene merkwürdige und bei ihrem ersten Bekanntwerden geradezu epochemachende Notiz eine Didaskalie der „Alkestis"[2]) nicht bewusst war, nach welcher dieses Drama des Euripides das vierte Stück einer tetralogischen Gruppe bildete, aus eigenster Erwägung den Nagel auf den Kopf getroffen. Denn in der That hat es mit der „Alkestis" seine besondere Bewandtniss. Einmal ist der Ausgang des Stückes ein überraschend günstiger. Schon Diess will zum strengen Begriffe der Tragödie nicht recht passen. Ausserdem jedoch stehen die Charaktere des eigenthümlichen dramatischen Produktes in der That einer Komödie oder doch einem Satyrspiele, dessen Stelle die „Alkestis" jedenfalls einnahm, weit näher, als der Tragödie. Damit deute ich durchaus nicht auf die Gestalt des „Thanatos". Der Tod erscheint zwar nicht, nach moderner Anschauungsweise, als scheussliches Gespenst „mit Stundenglas und Hippe", indess gleichwohl als gar ernster und düsterer Vertreter eines unerbittlichen Naturgesetzes. *Normann*[3]) irrt also, wenn er in dieser Figur etwas Komisches erblickt. Der wahre komische Held des Stückes, von dem aus sich Heiterkeit über das Ganze ergiesst, so dass dieselbe schliesslich siegreich durchdringt, ist

---

[1]) Vgl. noch in *Philipp Mayer's:* Studien zu Homer, Sophokles, Euripides, Racine und Goethe (Gera und Leipzig, Kanitz, 1874), die gehaltvolle Arbeit: „Die Iphigenien des Euripides, Racine und Goethe, Beitrag zur Geschichte der tragischen Kunst", Seite 213—412 a. a. O. und besonders Anm. 76, Seite 399 f. daselbst, und in *Theobald Ziegler's* Buche: Studien und Studienköpfe aus der neueren und neusten Literaturgeschichte (Schaffhausen, Baader, 1877), die „Vergleichung der Goethe'schen Iphigenie mit der des Euripides", Seite 80—113 a. a. O.

[2]) S. *Dindorf* in der grossen Ausgabe der poetae scenici Graeci. 4. Aufl. Seite 21 der prolegomena.

[3]) *H. Normann*, griechische Literaturbilder, Seite 366.

der Erzschlemmer und Mordszecher Herakles, die ständige Figur des Satyrdramas [1]). Seine Esslust, die bei einer Gasterei Trimalchio's Ehre aufheben würde, sowie sein in üppigster Weinlaune verführtes rohes Gebrüll geben ihm einen stark sinnlichen Zug, der sogar an „burlesken Materialismus streift" [2]). Die Gelehrten haben daher dieses ganz originelle Erzeugniss der dramatischen Muse, das uns in mancher Beziehung, namentlich durch die Vermengung jener kreuzlustigen Scenen mit anderen tief rührenden Auftritten, *modern*, wie kein zweites Stück des Alterthums, anmuthet und, nach *Rapp's* [3]) passender Parallele, einigermaassen an Shakespeare's „Wintermärchen" gemahnt, bald „Tragikomödie", bald eine „satyreske Spielart der Tragödie" oder „Hilarotragödie" genannt. Den Kernpunkt aber, welcher die „Alkestis" von Dem, was jedes Trauerspiel enthalten soll, gänzlich und völlig abscheidet, hat meines Bedünkens *Anton Josef Reisacker*, in seiner so geistreichen Schrift: „Der Todesgedanke bei den Griechen" [4]), herausgefunden. „„Alkestis" ist im Wesentlichen", so sagt Reisacker, „nur ein Gemälde des inneren Seelenkampfes mit dem Tode. Durch die ganze Darstellung zieht sich der Gedanke hin, dass das Leben dem Menschen süss, der Tod verhasst ist. Alkestis überwindet den Tod durch hingebende Liebe zum Gatten, aber nur mit unsäglicher Noth und Klage." Ein förmliches Zungengefecht des lechzendsten Daseinsdurstes, einen wahren Wettkampf, geschwängert von giervollster Bejahung des Willens zum Leben, halten jedoch Admetos und dessen Vater Pheres [5]). Jeder der Beiden klammert sich mit allen Fasern und Fibern seiner Seele an die Spanne Zeit, die ihm noch beschieden, an das Erdenleben, dessen Bitternisse sie doch aus eigener Erfahrung genugsam erkannt haben konnten.

---

[1]) S. *G. Bernhardy*, Grundriss der griechischen Literatur, II_2, 147 der dritten Bearbeitung.

[2]) *G. Bernhardy*, a. a. O. Seite 461.

[3]) *Rapp*, Geschichte des griechischen Schauspiels, Seite 98,

[4]) Der vollständige Titel lautet: „Der Todesgedanke bei den Griechen, eine historische Entwicklung, mit besonderer Rücksicht auf Epikur und den römischen Dichter Lukrez", im Gymnasialprogramme von Trier a. d. J. 1862.

[5]) S. v. 614—740. ed. Dindorf. mai.

Pheres, obwohl hochbetagt, mag doch vom Sterben Nichts wissen und muss sich dafür von seinem Sohne die härteste Zurechtweisung gefallen lassen. Letzterem würde es nämlich angenehmer gewesen sein, wenn ihm die blühende Gattin erhalten geblieben wäre, und an deren Stelle der altersmürbe Greis von Vater das Zeitliche gesegnet hätte. Hiebei vergisst Admet, dass er selbst jedenfalls der Allerfeigste unter den Dreien ist. Denn Alkestis jammert wohl ganz gehörig um den Verlust der süssen, freundlichen Gewohnheit des Wirkens; allein sie scheidet gleichwohl von demselben, aus Liebe zu ihrem Manne, welchen sie dadurch rettet; denn Apollon, Admet's Beschützer, hat sich von den Moiren die Vergünstigung ausgewirkt, dass Admet, dem von den Göttern der Tod bestimmt ist, auf Erden bleiben könne, falls sich ein Anderer fände, der für ihn sterben wolle. Auch dem Pheres verübelt man es nicht allzusehr, dass er trotz seiner grauen Haare noch weiter fort athmen möchte im rosigen Licht. Der wahre Egoist vom Scheitel bis zur Zehe ist dagegen Admet. Erst lässt er sein treues Weib ohne erheblichen Widerstand für sich sterben. Dann bewirthet er, um nicht in den Geruch der Ungastlichkeit zu kommen, den Herakles: die Sorge wegen übler Nachrede scheint ihm also fast näher zu gehen, als der Schmerz um die eben Verschiedene. Endlich kann er es, nach Art der verstocktesten Selbstlinge, seinem Vater nicht verzeihen, dass dieser sich nicht zum letzten, ernsten Schritt bequemt habe. Wenn Das nicht krassester Egoismus in Gestalt des schonungslosesten Eigenwillens zum Leben ist, so giebt es keinen. Hier erfüllt sich buchstäblich in einem Drama, was *Holtei*, in irgend einem seiner Romane, eben so wahr, wie witzig als das Evangelium der Egoisten aufstellt. „Erstens: ich; zweitens: ich; drittens sollte eigentlich mein Nächster kommen, da ich mir aber selbst der Nächste bin, auch drittens: ich.“ In der That, Admetos handelt in der wichtigsten Angelegenheit nach keinem andern Wahlspruche. Darum vermag ich auch jenen Dialog zwischen Pheres und Admetos durchaus nicht „unabsichtlich heiter“ zu finden, wie *Klein*[1]) meint. Im Gegen-

[1]) *Klein*, Gesch. des Dramas I, 352.

theile, wenn man nicht für das Drama etwa die Geltung des Gesetzes: „Einmal ist keinmal" beansprucht, so eröffnet sich von der erwähnten Scene der „Alkestis" aus die Perspektive auf ein Uebel, dessen Entsetzlichkeit die lebhafteste Phantasie kaum auszumalen im Stande ist (II, 414. VI, 165), das aber ebenfalls mit der Tragödie, als solcher, Nichts zu schaffen hat. Aus dem Vorgebrachten ergiebt sich demnach, dass der Euripideischen „Alkestis" wirklich jenes Element im Grunde mangelt, das die Tragödie erst zur Tragödie macht, wesshalb sie denn auf diese Bezeichnung, ungeachtet ihrer ausserordentlichen und oft belobten Schönheiten [1]), wohl verzichten muss.

Was übrigens die Gesammtstellung Schopenhauer's zu Euripides betrifft, so wundert man sich wohl mit Recht darüber, dass der Philosoph des Pessimismus den entschieden pessimistischen Zug, der eben diesem griechischen Tragiker anhaftet, nicht besser herausgefühlt hat (als etwa III, 674). Denn Klagen über die Noth und Mühseeligkeit des Daseins sind gerade bei Euripides sehr häufig; ja sie bilden einen Grundzug so mancher seiner Werke [2]). Es scheint demnach fast, als ob Schopenhauer sich in diesem Falle auf die Opposition beschränkt hätte, wo und wie Letztere immer einzunehmen war. Sein Gesammturtheil über die Dichtweise des Euripides aber konnte kaum wesentlich anders gelautet haben, als das berühmte und überall citirte *Bernays*'sche [3]), welches die Eigenthümlichkeiten dieses Dichters in unübertrefflicher Weise zusammenfasst. „Wie entfernt man sich auch von der knabenhaft hochmüthigen Verkennung wissen mag, durch welche die Romantiker an Euripides gefrevelt haben: *sittlichen oder künstlerischen Frieden wird man in ihm selbst so wenig, wie in seinen Stücken zu finden vermögen.* Vielmehr eine Wohllust des Zerreissens und der Zerrissenheit, eine ekstatische Verzweiflung, ein aus allen Tiefen des Ver-

[1]) Vgl. *Klein* a. a. O. I, 451 und *G. Bissinger*, über die Dichtungsgattung und den Grundgedanken der Alkestis des Euripides in den Gymnasialprogrammen von Erlangen aus den Jahren 1869 und 1871.

[2]) Vgl. *G. Bernhardy*, Grundriss der griechischen Literatur II_2, 425 der dritten Bearbeitung.

[3]) Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie, Seite 173.

standes und des Herzens aufstöhnendes Mitleid mit der zusammenbrechenden alten Welt und eine im Schaudern schwelgende Furcht vor dem Eintritt der herannahenden neuen Zeit — diese Stimmungen sind es, welche aus der Persönlichkeit des Euripides in seine Dramen übergehen und nun auch den Zuschauer zu ähnlichen Orgien des Mitleids und der Furcht hinreissen. Aber eben, weil Euripides *so* wirkt, weil er diese Affekte so mächtig hervorlockt, ihrer Fluth ein so tiefes und breites Bette gräbt, in das sie sich ergiessen kann: eben desshalb ist Euripides der kathartischste, und weil in dieser sollicitirend entladenden Katharsis die nächste Wirkung der Katharsis bestehen soll, darf Aristoteles in einem Athem die sonstigen Mängel des Euripides rügen und dennoch behaupten, dass er der „tragischste unter den Dichtern" sei; und zwar — sagt Aristoteles — sei er Diess „augenscheinlich (φαίνεται)"; die einstimmige Empfindung des griechischen Publikums bestätigt dieses Urtheil über Euripides so gut, wie sie die Forderung der pathologischen Katharsis, aus welcher es allein erklärlich wird, durch *alle* guten Tragödien, durch die eine in vollerem, durch die andere in minderem Maasse, als erfüllt bezeugt" [1]).

Mit den Dichtungen Shakespeare's, Goethe's, Schiller's, Calderon's und Lessing's aus neuerer, sowie denen des Aeschylos, Sophokles und Euripides aus alter Zeit, sind die tragischen Beispiele, an denen Schopenhauer die Einzelbestimmungen seiner Theorie erprobt oder Letzteren zuwidergehandelt findet, eigentlich erschöpft. Ausserdem werden wohl noch sonstige tragische Dichter und Dichtungen erwähnt. So insbesondere *Byron* und dessen „Kain". In diesem unsterblichen Meisterwerke, so sagt Schopenhauer (III, 672), hat Byron in seiner ernsten und tragischen Weise Krieg geführt wider den Optimismus. Darum hat man auch den „Kain" Byron's eine „Tragödie des Grundtragischen" [1]) genannt, und es ist sehr begreiflich, dass dieselbe Schopen-

---

[1]) Vgl. auch *Emil Neidhardt*, de Euripide poëtarum maxime tragico. Doktordissertation der Universität Halle aus dem Jahre 1878.

[2]) *Brandes*, Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts IV, 483.

hauern besonders entzückte[1]). Gleichfalls wird an anderen Orten, die selbst längere Citate aus Byron bringen, der Letztere mit fast panegyrischem Begleitscheine angeführt (vgl. II, 296. III, 88. 661). Dagegen weiss Schopenhauer auch sehr gut — besser als Shakespeare's grösster Verkleinerer selbst[2]) —, dass Byron erst *nach* dem unerreichbaren Shakespeare der grösste Poet Englands ist (V, 288), wie er Byron ja überhaupt, gleich Schillern, einen subjektiven (M, 228) und, im Gegensatze zu Goethe, gar den subjektivsten der Dichter (VI, 477) genannt hat, ihm somit im Allgemeinen bloss einen zweiten Rang zuerkennt (III, 495). Es lässt sich ferner aus den Byron'schen Citaten bei Schopenhauer unschwer entnehmen, dass dieselben nirgend als Belege der von dem Philosophen aufgestellten Theorie der Tragödie dastehen, sondern aus irgend welchen anderen Gründen. Ein ähnliches Verhältniss gilt für *Voltaire*. In die Werke dieses grossen Mannes (V, 15), eines der grössten des verflossenen Jahrhunderts (IV_1, 16), hat sich Schopenhauer derart eingelesen und fühlt sich von der demselben eigenen Liebenswürdigkeit und Naivetät (IV_2, 80) derart entzückt, dass er auf die Meinungen des von Natur und Glück so begünstigten (III, 660) Verfassers des „Candide" (III, 669) aus den mannigfachsten Anlässen immer wieder zurückkommt, verhältnissmässig am seltensten aber, um an irgend einem der Voltaire'schen Dramen ein Gesetz der Komposition des Trauerspieles zu erläutern. Diess geschieht nur am „Mohammed" (II, 299, vgl. VI, 331) und am „Tankred" (II, 93).

Nicht viel anders verhält es sich mit *Corneille* (vgl. II, 301. VI, 413), mit *Gozzi* (VI, 346. vgl. III, 104. 158) und Anderen. Was demnach die Dichter zweiten und noch mehr dritten Ranges betrifft, so mag ihnen ja, wie wir bereits hörten, Schopenhauer den Zutritt zum Allerheiligsten seiner Aesthetik überhaupt nicht recht gestatten. Hiebei liegt denn die Besorgniss zum Voraus völlig ferne, als ob die Anwendung der

[1]) *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, Seite 432.

[2]) Vgl. *Eduard Engel*, Lord Byron, eine Autobiographie. Berlin, Stuhr, 1876. Seite 144.

Lehrsätze Schopenhauer's über die Tragödie, da ja auch Schopenhauer, wie Aristoteles, bloss „streng in der Theorie, milde jedoch in dem Urtheil über Dichtungen“ [1]) ist, „ein Blutbad unter alten und neuen Poeten anrichten müsse“, was *Herder* [2]) von Lessing befürchtete. Im Gegentheile, Schopenhauer selbst nimmt beispielsweise *Iffland* und dessen ungeniales Schauspiel gegen die Angriffe Schiller's und der Brüder Schlegel in Schutz, indem er warnt, da, wo sich einmal wirkliche Originalität unter Deutschen zeige, gleich mit Knitteln dreinzuschlagen. Weiterhin findet er, dass man auch gegen *Raupach* ungerecht war, ja sogar gegen *Kotzebue* zu weit gegangen ist (VI, 472). Bezüglich des Letzteren findet sich übrigens eine, zunächst freilich in's Allgemeine gerichtete Notiz bei dem Philosophen des Pessimismus Denjenigen zur Einsicht vorgelegt, welche etwa glauben könnten, Schopenhauer habe die Machwerke des Grossfabrikanten für Talmigolddramen nicht in die ihnen gebührenden Schranken zurückgewiesen. Oft fesselt uns, so sagt nämlich Schopenhauer (N, 46 f.), ein Drama oder Roman durch das *Interessante*, und ist dabei so leer an allem Schönen, dass wir uns hinterher schämen, dabei geweilt zu haben. Diess ist der Fall bei manchem Drama, welches durchaus kein reines Bild vom Wesen der Menschheit und des Lebens giebt, Charaktere zeigt, die ganz flach geschildert oder gar verzeichnet und eigentlich Monstrositäten sind, dem Wesen der Natur entgegen : aber der Lauf der Begebenheiten, die Verflechtungen der Handlung sind so intrikat, der Held ist unserem Herzen durch seine Lage so empfohlen, dass wir uns nicht zufrieden geben können, bis wir das Gewirre entwickelt und den Helden in Sicherheit wissen; der Gang der Handlung ist dabei so klüglich beherrscht und gelenkt, dass wir stets auf die weitere Entwicklung gespannt werden und sie doch keineswegs errathen können, so dass zwischen Anspannung und Ueberraschung unser Antheil stets lebhaft bleibt, und wir, sehr kurzweilig unterhalten, den Lauf der Zeit nicht spüren. Um jeden Zweifel zu beseitigen, fügt

[1]) *Vahlen*, Beiträge zu Aristoteles' Poetik II, 34.

[2]) *Herder's* Werke. Literatur und Kunst. XIII, 209.

Schopenhauer an derselben Stelle noch ausdrücklich bei: *Dieser Art sind die meisten Stücke von Kotzebue.*

Fürwahr, eine ganz vortreffliche Charakteristik, wie sie gleich kurz die Hauptgebrechen des Kotzebue'schen Schlendrians unmöglich nachdrücklicher brandmarken kann! Dieselbe verdient jedoch überdem der Vergessenheit entrissen zu bleiben, weil sie sine ira et studio den rechten Mittelweg findet und nicht verabsäumt, klar zu legen, durch welchen Kunstgriff der Technik insbesondere Kotzebue's Dramen immerhin eine gewisse Wirksamkeit behalten. In der Regel wird nämlich bloss *eine* Seite Kotzebue'scher Dramatik stark auf's Korn genommen. So heisst es beispielsweise bei *Zeising*[1]: „Weil uns die tragisch sein sollenden Figuren der meisten Kotzebue'schen und Iffland'schen Rührstücke die objektive Unvollkommenheit zeigen und hienach die Unkraft zum Grundzug tragischer Charaktere machen wollen: eben darum spielen sie eine so wahrhaft traurige und erbärmliche Rolle, fast wie ein winselnder Hund oder eine jammernde Katze". Das ist ganz richtig; nur erfährt man dabei Nichts von den vielgeübten und bis heute beliebten Finten und Kniffen, mittels welcher Kotzebue jene Blössen zu bedecken wusste. Um Vieles näher kommt der Kritik Schopenhauer's Das, was *Friedrich Nietzsche*[2]) zur Sache vorbringt: „Das eigentliche Theatertalent der Deutschen war Kotzebue. Er und seine Deutschen, die der höheren sowohl, als die der mittleren Gesellschaft, gehörten nothwendig zusammen, und die Zeitgenossen hätten von ihm im Ernste sagen dürfen: „in ihm leben, weben und sind wir." Hier war nichts Erzwungenes, Angebildetes, Halb- und Angeniessendes: was er wollte und konnte, wurde verstanden, ja bis jetzt ist der *ehrliche* Theatererfolg auf deutschen Bühnen im Besitze der verschämten oder unverschämten Erben Kotzebue'scher Mittel und Wirkungen; woraus sich ergiebt, dass Viel von dem damaligen Deutschthum, zumal abseits von der grossen Stadt, immer noch fortlebt. Gutmüthig, in kleinen Genüssen unenthaltsam, thränen-

[1]) *Adolf Zeising*, ästhetische Forschungen, Seite 330.

[2]) *Friedrich Nietzsche*, Menschliches, Allzumenschliches II, 73 f.

lüstern, mit dem Wunsche, wenigstens im Theater sich der eingeborenen, pflichtstrengen Nüchternheit entschlagen zu dürfen und hier lächelnde, ja lachende Duldung zu üben, das Gute und das Mitleid verwechselnd und in Eins zusammenwerfend — wie es das Wesentliche der deutschen Sentimentalität ist —, überglücklich bei einer schönen, grossmüthigen Handlung, im Uebrigen unterwürfig nach Oben, neidisch gegen Einander, und doch im Innersten sich selbst genügend —: *so waren sie, so war er*“ [1]).

Jene zuletzt erwähnte bündige Kritik Schopenhauer's (N, 46 f.) scheint mir endlich auch noch, wie ein doppelschneidiges Schwert, die *Gegenwart* zu treffen. Hauptsächlich das glänzende Elend des neuesten französischen Dramas wird dadurch mittelbar ohne Schonung gegeisselt. Denn, obwohl nach Schopenhauer der Wille die Wurzel unseres Wesens ist, so darf man die Aeusserungen desselben doch nicht zu stark hervortreten lassen, bei Strafe, gemein zu werden. Diess gilt dem Philosophen des Pessimismus (VI, 635) namentlich von jenen französischen Tragikern, welche sich kein höheres Ziel, als eben Darstellung der Leidenschaften gesteckt haben und nun bald hinter ein sich blähendes, lächerliches Pathos, bald hinter epigrammatische Spitzreden die Gemeinheit der Sache zu verstecken suchen. Als Ergänzung hiezu möge Legouvé's Aeusserung dienen über einen der Besseren der französischen Dramatiker, über *Scribe*, „dessen Personen wohl den jedesmaligen Situationen entsprechend handeln, aber nie einen tieferen Einblick in ihren Charakter gestatten, so dass man sich ihr Auftreten auch unter anderen Verhältnissen vorstellen könnte; dieselben sind nicht Menschen, sondern Puppen, für bestimmte Situationen dressirt“ [2]).

---

[1]) S. noch in Josef Franck's Taschenbuch dramatischer Originalien, V. Jahrgang. Leipzig, Brockhaus, 1841 die gediegene Monographie *C. Reinhold's*: „die dramatische Literatur und das Theater der Deutschen im neunzehnten Jahrhundert“, wo (Seite 492—499) eine vortreffliche Würdigung Kotzebue's steht.

[2]) S. bei *Julius Bahnsen*, das Tragische und der Humor, Seite 76.

VIII.

Unterschiede zwischen der antiken und modernen Tragödie.

Shakespeare ist viel grösser, als Sophokles: gegen Goethe's „Iphigenia" könnte man die des Euripides beinahe roh und gemein finden. Wer so urtheilt — und jene Sätze gehören Schopenhauern (III, 496) an —: von Dem darf es auch nicht sonderlich Wunder nehmen, wenn man bei ihm (a. a. O.) der Erklärung begegnet, er sei ganz der Meinung, dass *das Trauerspiel der Neuern überhaupt höher stehe, als das der Alten.* Uebrigens hat auch schon bisher fast jeder Abschnitt vorliegender Arbeit mehr oder minder Gelegenheit geboten, diese Meinung Schopenhauer's im Einzelnen durchaus zu erhärten und zu bestätigen. Es handelt sich daher hier vornehmlich darum, diejenigen *Momente zusammenzufassen,* welche die Hauptmerkmale der höher gestellten modernen Tragödie, gegenüber der antiken, darstellen, sowie auch umgekehrt auf jene Punkte hinzudeuten, die dem Trauerspiele der Alten insbesondere oder gar ausschliesslich eigen sind. Schopenhauer's an so zahlreichen Stellen ertheilte Winke gewähren hiefür der Anhaltspunkte um so mehr, weil der Philosoph des Pessimismus nicht nach Art anderer, namentlich neuerer Weltweisen und Aesthetiker[1]), mit der Kenntniss der tragischen Kunst des *Sophokles* bereits das innerste Wesen antiker Tragödie überhaupt im Grunde erfasst und erschlossen zu haben glaubte, sondern, weil, wie wir sahen, sein Verständniss des Trauerspieles der Alten auch in nicht unerheblichem Grade auf Aeschylos und Euripides sich erstreckte, während die bewunderungswürdige Belesenheit Schopenhauer's in den grossen Autoren seiner und der ihm näher vorausliegenden Zeit, welche lediglich noch mit der ähnlichen Eigenschaft des Stagiriten zu vergleichen wäre, ohnehin stets nur *eine* Stimme des Beifalls und Lobes gefunden hat.

Oft, bei zahlreichen Anlässen, muss man sich nach

[1]) Vgl. *Karl Justi,* Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. 2 Bde. Leipzig, Vogel, 1866—1872. I, 156.

Schopenhauer (V, 413) sagen: „Wie gross die Alten, und wie klein die Neuen!“ Wie vielerlei Krebsschäden gesellschaftlicher Zustände der Neuzeit geben dieser einen ernsten, finstern, sinistern Anstrich, während das Alterthum, davon frei, heiter und unbefangen, wie der Morgen des Lebens dasteht (V, 413)! Oder offenbart sich der edle Sinn der Alten (VI, 170) nicht sozusagen bei jeder Gelegenheit? Der griechischen Nation ganz allein verdanken wir, nach Schopenhauer's richtiger Würdigung (VI, 435), die normale Darstellung einer wahrhaft schönen und edlen menschlichen Existenz. Dazu kommt ein ganz specieller Schönheitssinn, gleichsam ein Instinkt der Schönheit, welcher die Griechen allein unter allen Völkern der Erde, die je gewesen sind (VI, 372), auszeichnete und dieses kleine auserwählte Volk der Musen und Grazien nie und nirgend verliess. Endlich zeigt sich bei den Griechen, namentlich zur Zeit des Perikles, die schönste Entfaltung der Humanität, es zeigen sich vortreffliche Staatseinrichtungen, weise Gesetze, klug vertheilte Magistraturen, vernünftig geregelte Freiheit, sämmtliche Künste, nebst Poesie und Philosophie, auf ihrem Gipfel, Werke schaffend, die noch nach Jahrtausenden als unerreichte Muster, beinahe als Werke höherer Wesen, denen wir es nie gleichthun können, dastehen, und dabei das Leben durch die edelste Geselligkeit verschönert, wie das Gastmahl des Xenophon sie uns abschattet. Schopenhauer findet es (III, 136) demnach sehr passend, dass man die Beschäftigung mit den Schriftstellern des Alterthums *Humanitätsstudien* nennt: denn durch sie wird der Schüler zuvörderst wieder ein Mensch, indem er eintritt in die Welt, die noch rein war von allen Fratzen des Mittelalters und der Romantik, welche nachher in die europäische Menschheit so tief eindrangen, dass auch jetzt noch Jeder damit betüncht zur Welt kommt und sie erst abzustreifen hat, um nur zuvörderst wieder *ein Mensch* zu werden. Denkt nicht, so äussert er sich weiter, dass Eure moderne Weisheit jene Weihe *zum Menschen* je ersetzen könne: Ihr seid nicht, wie Griechen und Römer, geborene Freie, unbefangene Söhne der Natur. Ihr seid zunächst die Söhne und Erben des rohen Mittelalters und seines Unsinnes: darum könnt Ihr nicht auf eigenen Füssen

stehen, und ohne die Schule der Alten wird Eure Literatur in gemeines Geschwätze und platte Philisterei ausarten.

Indessen auch die Sonne hat ihre Flecken; und eben, weil es die Sonne ist, so sind die Flecken weit grösser, als an anderen Körpern. Ebenso sind die Alten, trotz ihrer beispiellosen und unerreichbaren Vorzüge, in *einem* Punkte — und in einem gar wesentlichen und wichtigen, ja in dem allerwesentlichsten und wichtigsten — ganz entschieden zurückgeblieben (III, 722). Der metaphysische Gehalt ihrer Religion war höchst seicht und gering (VI, 372), ja, die Letztere halb scherzhaft gemeint (VI, 435): die ernste, wahre und tiefe Bedeutung des Lebens war ihnen verloren gegangen: sie lebten dahin, wie *grosse Kinder*. Eine Religion in unserem Sinne hatten die Alten überhaupt gar nicht (VI, 356), und im ganzen Alterthume findet sich keine Spur einer Verpflichtung, irgend ein Dogma zu glauben (VI, 355). Bloss, wer die Existenz der Götter öffentlich leugnete oder sonst sie verunglimpfte, war strafbar, denn er beleidigte den Staat, der ihnen diente; ausserdem aber blieb Jedem überlassen, was er davon halten wollte. Man kann sich auch schwer denken, dass es mit einer solchen Religion, die keine entschieden ausgesprochene Ethik, ja keine wahre moralische Tendenz hatte und demnach als Volksmetaphysik (III, 181) eine höchst unbedeutende Erscheinung genannt werden muss, jemals Männern Ernst gewesen sei. Dass Diess wirklich, sogar in der besten griechischen Zeit sich so verhalten habe: Diess bezeugen Schopenhauern (VI, 388) direkt die „Frösche" des Aristophanes, in denen Dionysos als der erbärmlichste Geck und Hasenfuss, der sich nur denken lässt, auftritt, sowie dem Spotte preisgegeben wird, und zwar in öffentlicher Darstellung, an seinem eigenen Feste, den Dionysien.

Der ganze Charakter des Glaubens und Wirkens der Alten trug somit das Gepräge entschiedener *Bejahung des Willens zum Leben* (M, 350) und war nichts Anderes, als plattes und rohes Aufgehen in einem ephemeren, ungewissen und schaalen Dasein (VI, 372). Es würde demnach diese durch und durch optimistische Anschauung, welche vor den namenlosen Leiden der Menschheit die Augen verschliesst, zugleich ein bitterer Hohn auf die Letzteren, ja eine ruchlose

(II, 385) und niederträchtige (III, 184) Denkungsart sein, wenn anders das bessere Bewusstsein bei den Alten der Vernunft überhaupt kund geworden wäre. Allein dieses ruhte damals noch ganz im Innern des Geistes, wie ein Gott im Allerheiligsten: die Vernunft war jenem bessern Bewusstsein noch eine wesentlich fremde und unzugängliche Region. Diess beweist am schlagendsten derjenige Grieche, der zugleich am meisten Grieche und der reinste Ausdruck der alten Welt ist, — *Homer*. Er führt uns das Reissen, Laufen, Hadern und Toben der Welt vor, wie es der Gegenstand unserer empirisch-vernünftigen Erkenntniss ist: aber Nichts weiter; er hält sich so einzig und ohne Wanken in der Sinnenwelt: aber Nichts weiter (M, 791). Die entgegengesetzte Tendenz machte sich also bei den Griechen nur im *Trauerspiele* Luft (III, 695); hieher flüchtete sich der Ernst (VI, 435) und die Klage. Ja, die *griechische Tragödie ist ein lautes Weh über das Possenspiel des Lebens und seine Nacht und Verworrenheit:* „Auf diesem Boden kann Glück und Ruhe nimmermehr gedeihen, sogar nicht einmal die Pflicht erfüllt werden! Selbst, wer das Beste will, begeht trotz seines Willens Verbrechen!" Nur Eines sehen wir ausser der Macht des Schicksals: den Willen selbst; und in dem Bewusstsein des Zuschauers bricht es aus der Nacht hervor, dass kein Objekt des Willens, sondern der Wille selbst wahrhaft seiend ist (N, 251). Von hier bis zu der Wirkung des modernen Trauerspieles ist allerdings noch ein grosser Schritt.

Wie so nun die Religion nach Schopenhauer auf das Trauerspiel Einfluss gewinne und gar die Theorie desselben solle erläutern helfen? Insbesondere wohl aus folgendem Grunde: Religionen sind dem Volke nothwendig und sind ihm eine unschätzbare Wohlthat (III, 185); — es kann nämlich der tiefe Sinn und das hohe Ziel des Lebens der grossen Majorität der Menschheit, weil dieselbe doch nicht fähig ist, jenen Sinn und jenes Ziel im eigentlichen Verstande zu fassen, nur *symbolisch* eröffnet werden: Diess der thatsächliche Zweck der Religionen. Es ist demnach Religion die allegorisch und mythisch ausgesprochene, und dadurch der Menschheit im Grossen zugänglich und verdaulich gemachte *Wahrheit* (VI, 357). Was aber lässt sich dem profanen Vulgus, vor

dessen Augen die Wahrheit nicht nackt, sondern nur verschleiert erscheinen darf (VI, 358), Besseres geben, als eine schöne Allegorie, die als Leitfaden für das praktische Leben und als Anker des Trostes und der Hoffnung (VI, 389) sowie als Stütze der leidenden Menschheit im Leben und im Tode (VI, 366) vollkommen ausreicht? Die Tragödie findet sich nun vermöge der tausend Fäden, an denen sie mit der Wirklichkeit zusammenhängt, vielfach genöthigt, auf die Volksmetaphysik Rücksicht zu nehmen. Ist dieselbe nun derart unzulänglich und roh, wie die Religion der Griechen, so kann a priori angenommen werden, dass auch das Trauerspiel unter diesem Gebrechen leide, zumal die Uranfänge des griechischen Dramas religiöser Natur waren [1]).

Einen ganz und gar verschiedenen Einfluss, einen Einfluss, der dem des griechischen Heidenthums völlig und durchaus entgegengesetzt ist, musste das *Christenthum* auf die Tragödie gewinnen und behaupten. Mit was für warmen Farben weiss Schopenhauer zu schildern, welche ausserordentliche Bedeutung das Christenthum für das Leben überhaupt hat! Gleichwie eine Epheuranke, so vergleicht er (VI, 407), da sie der Stütze und des Anhalts bedarf, sich um einen roh behauenen Pfahl schlingt, seiner Urgestalt sich überall anbequemend, sie wiedergebend, aber denselben mit ihrem Leben und Liebreiz bekleidet, wodurch statt seines, ein erfreulicher Anblick sich uns darstellt: so hat die aus indischer Lehre entstandene Christuslehre den alten, ihr ganz heterogenen Stamm des Judenthums überzogen, und was von seiner Grundgestalt hat beibehalten werden müssen, ist in etwas ganz Anderes, in etwas Lebendiges und Wahres durch sie verwandelt: es scheint Dasselbe, ist aber ein wirklich Anderes. Der von der Welt gesonderte Schöpfer aus Nichts ist nämlich identificirt mit dem Heiland und durch ihn mit der Menschheit, als deren Stellvertreter dieser dasteht, da sie in ihm erlöst wird, wie sie in Adam gefallen war und seitdem in den Banden der Sünde, des Verderbens, des Leidens und des Todes verstrickt lag. Denn als alles Dieses

[1]) Vgl. *G. Bernhardy*, Grundriss der griechischen Literatur I, 413 der vierten Bearbeitung.

stellt hier die Welt sich dar; sie ist hier nicht mehr Zweck, sondern Mittel: das Reich der ewigen Freuden liegt jenseits derselben und des Todes. Entsagung in dieser Welt und Richtung aller Hoffnung auf eine bessere ist der Geist des Christenthums. Den Weg zu einer solchen aber öffnet die Versöhnung, d. i. die *Erlösung von der Welt und ihren Wegen.* Das Christenthum lehrt demnach die grosse Wahrheit der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben *im Gewande der Allegorie*, indem es sagt, dass durch Adam's Sündenfall der Fluch Alle getroffen habe, die Sünde in die Welt gekommen, die Schuld auf Alle vererbt sei; dass aber dagegen durch Jesu Opfertod Alle entsühnt seien, die Welt erlöst, die Schuld getilgt und die Gerechtigkeit versöhnt. Um aber die in diesem Mythos enthaltene *Wahrheit* selbst zu verstehen, muss man nach Schopenhauer (III, 722) die Menschen nicht bloss in der Zeit, als von einander unabhängige Wesen, betrachten, sondern die Platonische Idee des Menschen auffassen, welche sich zur Menschenreihe verhält, wie die Ewigkeit an sich zu der, zur Zeit auseinandergezogenen Ewigkeit; daher eben die in der Zeit, zur Menschenreihe ausgedehnte ewige Idee *Mensch*, durch das sie verbindende Band der Zeugung, auch wieder in der Zeit als Ganzes erscheint. Behält man nun die Idee des Menschen im Auge, so sieht man, dass Adam's Sündenfall die endliche, thierische, sündige Natur des Menschen darstellt, welcher gemäss er eben ein der Endlichkeit, Sünde, dem Leiden und dem Tode anheimgefallenes Wesen ist. Dagegen stellt Jesu Christi Wandel, Lehre und Tod die ewige übernatürliche Seite, die Freiheit, die Erlösung des Menschen dar. *Jeder Mensch nun ist, als solcher und potentiâ, sowohl Adam, als Jesus*, je nachdem er sich auffasst, und sein Wille ihn danach bestimmt; in Folge wovon er sodann verdammt und dem Tode anheimgefallen oder aber erlöst ist und das ewige Leben erlangt. Der grosse Dichter *Giacomo Leopardi*[1]), in vieler Beziehung Schopenhauer's Gesinnungsgenosse, sagt wie erläuternd hiezu: „Jesus Christus war der Erste, der die

[1]) S. *Giacomo Leopardi*, deutsch von *Paul Heyse*. 2 Thle. Berlin, Hertz, 1878. II, 280

Menschen deutlich auf jene ewige Lobrednerin und Lehrerin aller falschen Tugenden und Verleumderin und Verfolgerin aller wahren hinwies; auf jene Widersacherin jeder innern und dem Menschen wahrhaft eigenen Grösse, jener Verspotterin jedes hohen Gefühls, wenn sie es nicht für erheuchelt hält, jeder weichen Regung, wenn sie dieselbe für ächt und innig halten muss; jene Sklavin der Starken, Tyrannin der Schwachen, Hasserin der Unglücklichen, die Jesus Christus „*die Welt*“ nannte, ein Name, der ihr bis auf den heutigen Tag in allen gebildeten Sprachen geblieben ist. Dieser grosse, allgemeine Gedanke, der so tief wahr ist und in der Folge stets seine Geltung behalten hat und immer behalten wird,“ ist, nach Leopardi's Meinung, vor ihm wohl von Niemandem begriffen worden, und Leopardi erinnert sich auch nicht, diesen Gedanken bei irgend einem heidnischen Philosophen in präciser Form gefunden zu haben.

Das Christenthum nun, für welches aus den Dornen des Lebens die Hoffnung auf ein schöneres Dasein emporkeimt und erblüht, ja für welches die Fülle der Bitterniss dieser Erde gerade zum Panakeion unseres Jammers (III, 734) wird, muss dem Trauerspiele, das bei Schopenhauer ähnliche Deutung erfährt, im Innersten verwandt sein. Da und dort ist nicht der Welteroberer, sondern der Weltüberwinder (II, 456) die eigentlich vollendete Erscheinung, was natürlich keineswegs verwehrt, dass auch der Welteroberer zum Weltüberwinder werden könne. Da und dort erscheint Niemand ausgeschlossen von dem Pfade des Sieges, Niemand weggestossen von der Pforte des Heiles. Ja, das Buch der Bücher spricht gar von der unendlich grösseren Freude, die im Himmel herrsche über einen einzigen bekehrten Sünder, als über neunundneunzig Gerechte, *Hegel* bekanntlich, in ähnlich tiefem Sinne, von der *Ehre* der grossen Charaktere, schuldig zu sein; und Schopenhauer lässt auch dem Ruchlosen die Hoffnung, dass er zum Heiligen werden könne. Durch die Brechung jenes Willens nämlich, der die Welt bedeutet, kann, indem der Mensch mit einem Male das Leiden der ganzen Welt als sein eigenes, oder aber sein eigenes als das der ganzen Welt auffasst, jene Veränderung eintreten, welche seinem Wesen so fremd ist, dass man sie

einem von diesem Verschiedenen, dem heiligen Geist, zugeschrieben und daher Gnadenwirkung und Wiedergeburt (II, 477 ff.) genannt hat, unter dem Bilde, dass jetzt der alte Adam in ihm abgestorben sei und er selbst einen neuen Menschen angezogen habe, in Christo wiedergeboren sei, nachdem er der Welt abgestorben.[1])

Indem also der Geist des Christenthums sich zeigt in der Erkenntniss der Nichtigkeit des Erdenglückes, der völligen Verachtung desselben und Hinwendung zu einem ganz anderartigen Dasein (III, 507); indem der Zweck des Christenthums ist, nicht sowohl dieses Leben angenehm, als vielmehr uns eines bessern würdig zu machen; indem es über diese Spanne Zeit hinwegsieht, um uns dem ewigen Heile zuzuführen: ist seine *Tendenz*, gleich der des Trauerspieles, *ethisch im allerhöchsten Sinne des Wortes* (VI, 374). Seine Grundwahrheit, das Bedürfniss der Erlösung aus einem Dasein, welches dem Leiden und dem Tode anheimgefallen ist, und die Erreichbarkeit derselben durch Verneinung des Willens, also durch ein entschiedenes der Natur Entgegentreten, ist ohne allen Vergleich die wichtigste, die es geben kann, zugleich aber der natürlichen Richtung des Menschengeschlechtes ganz entgegen und nach ihren wahren Gründen schwer zu fassen (III, 723).

Welch ein Unterschied eröffnet sich nun hier gegen die Alten! Man wird sich denselben am besten klar machen, wenn man den schönen antiken Sarkophag auf der Gallerie zu Florenz betrachtet, dessen Rilievi die ganze Reihe der Ceremonien einer Hochzeit, vom ersten Antrag an, bis, wo Hymen's Fackel zum Torus leuchtet, darstellen, und nun daneben sich den *christlichen* Sarg denkt, schwarz behängt, zum Zeichen der Trauer, und mit dem Krucifix darauf. Der Gegensatz ist ein höchst bedeutsamer. Beide wollen über den Tod trösten; aber Beide auf entgegengesetzte Weise. Der Eine bezeichnet die Bejahung des Willens zum Leben; der Andere bezeichnet durch die Symbole des Leidens und des Todes die Verneinung des Willens zum Leben und die

---

[1]) S. Schopenhauer's Briefwechsel mit *August Becker*, bei *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, Seite 496.

Erlösung aus einer Welt, wo Tod und Teufel regieren. Zwischen dem Geiste des griechisch-römischen Heidenthums und dem des Christenthums ist also der eigentliche Gegensatz der der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben (VI, 335, vgl. M, 350). Andererseits liegt aber auch die wahre Ueberlegenheit, welche das Christenthum gegenüber dem griechisch-römischen Heidenthume behauptet, ganz allein in seinem *Pessimismus*, in dem Eingeständniss, dass unser Zustand ein höchst elender und zugleich sündlicher ist, während jenes Heidenthum *optimistisch* war (III, 188).

Man braucht bei solchen tiefgehenden verwandtschaftlichen Zügen, wie sie das Christenthum und die moderne Tragödie aufweisen, gar nicht mehr zu betonen, dass auch das mittelalterliche Drama, der Anfang des modernen, gleich dem antiken, in seinem Ursprung einen gottesdienstlichen Charakter hatte und das Leiden und Sterben Christi vorführte.[1]) Aber welch einen Kontrast bietet wieder der Keim des christlichen Trauerspieles gegen die Festfeier des Gottes Dionysos! *Daumern*[2]) erscheint die Passionsgeschichte geradezu als „die ungeheuerste aller Tragödien". Sie drückt ihm „den furchtbarsten, vernichtendsten aller Gedanken aus, der, wenn er so für sich allein stünde und in dem weiter Folgenden kein Gegengewicht, keine Aufhebung fände, nicht zu ertragen wäre. Denn Gott selbst erfährt hier das Schicksal, arm, elend, hilflos, ohnmächtig gegen die menschliche Bosheit und Gemeinheit zu sein; Spott, Hohn, Marter, Tod zu erdulden, mit dem Verbrechen zusammengeworfen zu werden und so in tragischer, ja übertragischer Weise unterzugehen. Immer und überall, in allen Gestalten und unter allen Verhältnissen, leidet in dieser Welt das Höhere und Bessere; es hat in unzähligen Fällen nur das Schicksal, in Gestalt der Thorheit oder des Verbrechens oder in beiden zugleich, zu erscheinen : hier, in der Geschichte Christi, die insofern als die *die absolute Tragödie* bezeichnet werden kann, tritt Diess in koncentrirtester Weise vor Augen, er-

[1]) S. *Wilhelm Wackernagel*, kleinere Schriften in 3 Bdn. Leipzig, Hirzel, 1872—1874. II, 77 f. Vgl. auch *Karl Meyer*, das geistliche Schauspiel des Mittelalters (Vortrag). Basel, Schweighäuser, 1879. Seite 5 ff.

[2]) Meine Conversion, Seite 226.

hält es den höchsten, vollkommensten Ausdruck, dessen es fähig ist; hier aber, wo sich der Widerspruch auf diese Spitze treibt, vollbringt sich auch die Umkehrung in's Positive. Damit ist zugleich auch der Welt überhaupt, wo das Leiden, die Schmach und der Untergang des Guten Gesetz ist, ihr Ende, wenn auch nicht sofort, wirklich bereitet, doch angedeutet und als nothwendige Konsequenz in prophetische Aussicht gestellt. Der hingeopferte, in's Grab gelegte, aber wiedererstandene und zum Himmel erhobene Gottmensch kommt wieder, er kommt in furchtbarer Herrlichkeit und Machtvollkommenheit und vernichtet diese Welt, die unverbesserliche Tyrannin und Mörderin des Guten und Göttlichen, die dann auf ewig untergeht."

Dass sich von dem im Christenthume enthaltenen ethischen Kerne in der Tragödie der Alten nur *vereinzelte* Spuren zeigen, wurde bereits in der vorliegenden Schrift erwähnt und des Näheren dargelegt.[1]) Auch, dass im stärksten Gegensatze hiezu *Shakespeare* der Wahrheit des Christenthums voll ist, kam bereits zur Erörterung. Dabei muss jedoch zum Vornherein die Annahme ausgeschlossen bleiben, dass Shakespeare dem Christenthum, als einem bestimmten Glaubensbekenntnisse, impliciter, bona fide et sensu proprio, gehuldigt habe, — ein Ansinnen, welches etwa jenem gleich käme, dass ein Riese den Schuh eines Zwerges anziehe (III, 185—186). Nun vollends als Lächerlichkeit sonder Gleichen nimmt es sich aus, wenn man den grössten Poeten als „Dichter des Protestantismus"[2]), dieses abgestumpften (VI, 415) Christenthums, dieses Christenthums mit abgebrochener Spitze (M, 550), immer wieder förmlich proklamirt, was — beiläufig gesagt — an die jüngste Vision jenes „frommen" Mannes gemahnt, der durchaus in *Michel Angelo* „eine nicht zu verkennende protestantische Ader schlagen"[3]) zu hören begnadigt worden ist. Es ist etwas ganz Anderes, die Wahrheit des Christenthums zu erkennen sowie von ihr ergriffen zu sein, und wiederum etwas Anderes, in dem Ge-

[1]) S. Seite 38 ff. dieser Schrift.

[2]) *Johannes Scherr*, Geschichte der englischen Literatur. 2. Aufl. Leipzig, Otto Wigand, 1874. Seite 78.

[3]) *Leopold Witte*, Michel Angelo Buonarotti. Leipzig, Hartung, 1878.

plänkel der Sekten jener grossen Heilslehre eine bestimmte Stellung zu fassen. Falls indessen nicht vielerlei deutliche Merkmale irreführen, was eben bei einem specifisch dramatischen Dichter doppelt möglich erscheint, so lässt sich wohl annehmen, dass — mindestens am Maassstabe Schopenhauer's (vgl. III, 718 f. mit VI, 415 und N, 427) gemessen — Shakespeare noch eher dem Katholicismus beigepflichtet haben würde, als dem Protestantismus, wie ja gleichfalls *Byron* für den Ersteren Vorliebe zu hegen offen gesteht[1]).

Im Alterthum eine oberflächliche, über die Schranken des Alltagsgetriebes nicht hinausblickende, darein und in das Scheinglück des Lebens sich förmlich versenkende und hiebei sich beruhigende Religion; dagegen das Christenthum — in Allem und Jedem das schärfste Widerspiel: diess Doppelverhältniss, wohl erwogen und geprüft, lässt keinen Zweifel übrig, wo die Wiege der ächten Tragödie gestanden haben konnte, wo, durch intuitive Erkenntniss des *tragischen Monismus*, das Trauerspiel geboren worden, welches, gleich dem Christenthum die Wahrheit allegorisch enthaltend, ethisch im allerhöchsten Sinne, nicht etwa nach Paragraphen und in der Schablone bessernd wirkt. Trotzdem kann keinen Augenblick verkannt werden, dass der Einfluss des Christenthums auf die Tragödie allerzuvörderst sich darin kundgiebt, dass in der modernen Tragödie der *Charakter* vor dem Schicksal als tragisches Moment einen ganz entschiedenen Vorrang behauptet, während die antike Tragödie durch Vorwiegen der *Handlung*, als solcher, des über den Personen stehenden, ja sie beherrschenden und knechtenden *Schicksals*, gekennzeichnet erscheint. Die beiden Hauptmomente des Tragischen gehen im antiken Trauerspiel unvermittelt neben einander her: jene aus dem dunkeln Grunde einer unbegriffenen, aber desto furchtbareren Nothwendigkeit entspringende Vorherbestimmung mit ihrer alles irdische Maass überragenden Grösse, und daneben das Bewusstsein, dass die zermalmende Thätigkeit jener entsetzlichen Macht, dass das Einschlagen des Blitzes durch eine Schuld des Menschen bedingt erscheine, vermögen sich noch nicht zu durchdringen.

[1]) S. *Ed. Engel*, Lord Byron, eine Autobiographie. Seite 17.

Man nimmt wohl auch im Alterthume die ὕβρις[1]) an, als welche, über die dem Menschen gesetzte Schranke freventlich hinausgreifend und etwa im *Prometheus* gipfelnd[2]), Verderben und Untergang nach sich zieht. Aber dieser eine Erklärungsgrund reicht selten, und auch dann nicht vollständig aus, um jenen zwischen Sünde und Schicksal bestehenden geheimnissvollen Zusammenhang begreifen zu lassen. Auch damit wird man sich in der ästhetischen Würdigung des Trauerspieles der Alten keinen Schritt weiter zurecht finden, wenn man etwa, wie *Hermann Büchler*[3]) thut, sich einzureden versucht, dass die alte Tragödie das Individuum nicht als böse und nicht als gut, sondern als glücklich oder unglücklich schildere. Denn, zeigt sich auch, von Anderem abgesehen, in der Ethopoiie bei Sophokles ein Fortschritt gegen Aeschylos[4]), so dass man demnach Büchlern noch eher hier, als dort Recht geben könnte : so bleibt es doch ein ganz verzweifeltes Auskunftsmittel, den gordischen Knoten in dieser Weise zu zerhauen. Der Wahrheit viel näher kommt also *Vischer*[5]) : „Nothwendigkeit und Freiheit sind in der antiken Tragödie anders gemischt, als in der modernen. In der antiken Anschauungsweise ist das Schicksal, die Nothwendigkeit, welcher der Mensch unterliegen soll, *zuerst* gegeben, und dieser, wiewohl nicht unschuldig, macht gleichsam nur die *Anwendung* des *zum Voraus gesetzten* Schicksales *auf sich.* Die tragische Methode der Alten schreitet vom Unbedingten zum Bedingten fort, ist also *synthetisch.* Dagegen in der modernen Welt ist das Erste, was gegeben ist, die Subjektivität, der frei und bewusst handelnde Held; das Schicksal, das über ihn hereinbricht, *entsteht* erst, so vielfache Keime dazu ausgestreut liegen, durch sein Thun : er reizt es aus

[1]) Vgl. *Otto Ribbeck*, Uebermuth (Hybris). Kiel, Schröder und Ko., 1864 und *Leopold Schmidt* in symbola philologorum Bonnens. in hon. Ritschelii coll., Seite 229.

[2]) *Otto Ludwig*, Shakespearestudien, Seite 455.

[3]) *Hermann Büchler*, Shakespeare's Dramen in ihrem Verhältniss zur griechischen Tragödie. Nürnberg, Ebner, 1856. Seite 58. Vgl. *K. Ottfried Müller*, Geschichte der griechischen Literatur. 2 Bde. Breslau, Max und Ko., 1857. II, 145, Anm. 2. der zweiten Aufl.

[4]) *Theodor Kock*, Sophokleische Studien I, 27.

[5]) Ueber das Erhabene und Komische, Seite 109 f.

seinem Schlummer erst auf, während es dort als das erste Thätige erscheint. Man kann daher die moderne Behandlung des Schicksals *analytisch* nennen, weil sie vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Bedingten zum Unbedingten fortgeht."

Das Schicksal, welches in den Trauerspielen der Alten auftritt, ist daher zwar kein tückischer Dämon, wie in der neueren Schicksalstragödie, aber riesenhaft und ungeheuer, wie es in den Lebenslauf des Einzelnen hineinragt und ihn zu Boden schmettert, wie es schon vor Beginn des Stückes als unabwendbare Thatsache feststeht, kommt es doch über das düster Räthselvolle nicht hinaus, jener unheimlichen Sphinx ähnlich, die unersättlich bereit ist, stets neue Opfer in den Abgrund zu stürzen. Anders in der neuen Tragödie, welche das Loos ihres Helden aus der Handlung selbst, als deren Folge zu entwickeln weiss[1]). Der gegebene Charakter und die von Aussen kommende Bestimmung des menschlichen Thuns gehen also bei Letzterer von einem *erkennenden*, bei Ersterer von einem *erkenntnisslosen* Wesen aus (VI, 252). Diess ist es vornehmlich, was der antiken Tragödie ein gewisses Gepräge der *Starrheit*[2]) verleiht, eine Anhänglichkeit und Beharrlichkeit an das einmal Ueberlieferte, — ein Gepräge, welches, wie es einerseits nur die Kehrseite jener religiösen Dumpfheit ist, andererseits auch gegen die Vielfältigkeit der Charakterentfaltung, die im modernen Trauerspiele zulässig erscheint, ganz eigens seltsam absticht.

Das moderne, und allen voran das Drama *Shakespeare's* ist von Haus aus weit lebhafter durch Kontraste in Scenen und Charakteren, als das antike. Die sämmtlichen Beziehungen des Individuums zu Staat und Kirche, zu den verschiedenen Ständen, zu den Klippen socialer Strömungen, zu den Kämpfen des Königthums und des souveränen Volkes verschlingen sich in bunten, für den ersten Anblick fast unentwirrbaren Gruppen zum tragischen Gemälde. Der grösste

[1]) Vgl. *Hermann Kluge*, die antike Tragödie in ihrem Verhältnisse zur modernen, im Programm des Friedrichsgymnasiums zu Altenburg a d. J. 1868. Seite 27.

[2]) S. *Bernhard Pelzer*, über das Wesen der antiken Tragödie und ihre Beziehungen zur deutschen, im Programm der kath. höheren Bürgerschule zu Crefeld a d. J. 1870. Seite 9.

Kenner des Alterthums in unserem Jahrhundert[1]), *August Böckh*, giebt ebenfalls zu, dass bei Shakespeare die schroffsten Widersprüche in den Scenen nebeneinandergereiht sind, „bis sich im Gemüthe des Beschauers die bunte Mannigfaltigkeit zu einem schönen, idealen Ganzen zusammenfügt, indem alle Seiten der Empfindung angeschlagen werden, und zuletzt Alles sich zu hoher Harmonie auflöst." „Aber allerdings ist", wie derselbe Böckh einschränkend beifügt, „diese Harmonie nicht so klar, wie im alten Drama." Im Gegentheil haben wir gesehen, dass, wie jedes einzelne tragische Moment der Shakespeare'schen Schöpfungen, so auch das Ganze seiner Charaktere und seine Gesammtwerke, als solche, überhaupt jene Harmonie, und eben sie insbesondere, vom ersten Beginne ab nicht bloss anstreben, sondern auch schliesslich erreichen. Denn nirgend in gleich hohem Maasse, wie bei Shakespeare, zeigt sich das Ineinandergreifen von Charakter und Schicksal; nirgend wird uns, immer und immer, so sehr dramatisch klar, wie das Individuum nicht bloss einmal durch diese oder jene That seines „Glückes Schmied" ist, sondern wie der Mensch „in jedem Momente an seinem Schicksal hämmert, bis die Katastrophe ihm den Hammer aus der Hand nimmt; wie daher sein Loos nichts Anderes, als die Totalsumme aller Wirkungen seiner Eigenthümlichkeit ist." „In seiner „Schuld" aber liegt Charakter und Schicksal, wie in einer Knospenhülle, welche eben durch die dramatische Handlung entfaltet wird"[2]). Darum ist erst in der Shakespeare'schen Tragödie *Harmonie*, welche in dem Trauerspiele der Alten gewissermaassen nur spuren- und ahndungsweise vorkommt. Die Kunst des Dichters aber erscheint dabei leichter und schwerer gemacht. *Leichter*, weil der Mensch, als solcher, die „πρώταρχος ἁμαρτία" mit auf die Welt bringt, darum höchstens unschuldig in sprachgebräuchlichem, aber nicht mehr in höherem moralischen oder metaphysischem Sinne sein kann. *Schwerer*, weil eben bei der Vielfältigkeit der im Einzelcharakter hervortretenden Sonderschuld die Beziehung der Letztern auf das Geschick

[1]) Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, Seite 370.

[2]) Otto Ludwig, Shakespearestudien, Seite 95, vgl. 136.

des Individuums lediglich in den Bereich der schöpferischen Arbeit des Dichters fällt. Nur in diesem Sinne kann gemeint sein oder gelten, was *Heinrich Heine*[1]) sagt: „Shakespeare's grosse Zehe enthält mehr Poesie, als alle griechischen Poeten, mit Ausnahme des Aristophanes." Denn, während bei den Alten im Allgemeinen die Handlung, bei den Neueren wiederum vorwiegend der Charakter zum dominirenden Faktor des Dramas emporgewachsen ist, gilt das Letztere von Shakespeare bloss zum Scheine. Er ist eben der Prophet des *tragischen Monismus* wie das Muster der tragischen Komposition für alle Zeiten. Andere mögen ihm nachahmen, Der oder Jener vielleicht gleichkommen: überflügeln wird und kann ihn Keiner mehr. *Robert Zimmermann*[2]) sagt: „Wer die Situation mit der Charakteristik, wer das Räthsel des Schicksals mit der psychologischen Entfaltung in harmonischen Einklang zu bringen wüsste: Der wäre das Ideal des tragischen Dichters. Für ihn könnte Nichts dunkel, Nichts geheimnissvoll mehr sein: ein Inquisitor des Menschenlebens führte er jedes Einzelnen Gegenwart und Zukunft angefangen und beschlossen in der Santa Casa heiligen Registern. Leidenschaftlos, wie ein Gott, wöge er Strafe und Schuld, Vergehung und Vergeltung; Menschenleben und Sitten rollten durch seine Finger, wie Perlen eines blutigen Rosenkranzes an dem ewigen Faden" des Werdens. Nun, ein Ideal des tragischen Dichters in der hier geschilderten Weise ist eben Shakespeare, und es bleibt bedenklich, noch eines Grösseren zu harren, da gerade sein daselbst berührter Vorzug uns im Lichte so klarer Unübertrefflichkeit entgegenstrahlt. Nur noch der dunkle Bodensatz, der allem Irdischen anhaftet, ohne den es eben nicht mehr Irdisches wäre, nur noch der letzte Rest des Schweigens, welches selbst der beredteste Mund des tiefsinnigsten Sehers nicht zu brechen vermag, ist natürlich auch hier unmöglich zu beseitigen. Im Uebrigen aber hat die Hauptformel der tragischen Komposition Shakespeare's jenes Geheimniss am deutlichsten ent-

---

[1]) *Heinrich Heine*, letzte Gedichte und Gedanken. Hamburg, Hoffmann u. Comp., 1869. Seite 204 f.

[2]) *Robert Zimmermann*, über das Tragische und die Tragödie, Seite 28.

hüllt, unter dessen Drucke der Erdensohn am schmerzlichsten stöhnt. Aehnlich sagt *Vischer*[1]) vom „Hamlet", wie „hier Alles lehre, dass die Verhältnisse stärker sind, als der Mensch, das Ganze unendlich grösser, als der Einzelne, und wie sich doch das Ganze der Verhältnisse nur aus den einzelnen Menschen entwickle, wobei eben diese Tiefe der Ineinanderschlingung von Mensch und Schicksal das Merkzeichen sei für Shakespeare's wunderbarste Schöpfung." Im Allgemeinen bemerkt *Klein*[2]), dass Shakespeare der Tragödie das *dokumentale Gepräge* des *Romantisch-Klassischen* für alle Zeiten aufgedrückt hat, durch welches die Verschmelzung beider Kunststyle zu poetisch-dramatischer Mustergiltigkeit besiegelt erscheine.

Allein nicht bloss bei Shakespeare tritt uns jener erwähnte ungeheure Fortschritt entgegen, vermöge dessen die finster überragende Schattenwand des tragischen Schicksals gleichsam im Helden aufgeht und verschwindet. Dieser Hauptunterschied der modernen Tragödie von der antiken zeigt sich auch noch, seiner ganzen Bedeutung nach, in vielen andern Trauerspielen der Neuzeit. Besonders instruktiv ist nach dieser Richtung eine Zusammenstellung solcher Tragödien griechischer und neuer Literatur, welche dasselbe Thema behandeln. So die bereits versuchte Parallele zwischen der „Iphigenie" des Euripides und der Goethe's. Zu wessen Gunsten hier die Wagschale steigt, haben wir gesehen. „Dem Werke des deutschen Dichters giebt es," nach dem Urtheil, welches *Gervinus*[3]) fällt, „einen erstaunlichen Reiz, dass jener die reinste Blüthe der modernen Sittigung mit den reinsten Formen des unbewusst schaffenden Alterthums in einer so harmonischen Mischung zu verbinden wusste." D. h. mit anderen Worten: nicht nur Das, was man am antiken Drama im Allgemeinen so sehr rühmt, ist durch Goethe erreicht, sondern auch jene Lichtseite, welche dem modernen Tragiker durch den unbewussten Einfluss des Christenthums vorzüglich eignet, findet sich daselbst. Man vergleiche dann

[1]) Kritische Gänge, neue Folge II, 156.

[2]) Gesch. des Dramas XIII, 252.

[3]) *Gervinus*, Geschichte der deutschen Dichtung V, 106 der fünften Auflage.

noch die „Medea“ des Euripides mit der Grillparzer's! Jene erscheint gegen diese bloss ganz äusserlich erfasst, während Grillparzer's Stück, durch volle Vertiefung in den Charakter seiner Heldin, das Innere derselben aufdeckt. Was alle „Medeen“ haben *müssen*, als Grundstock der Handlung, ist auch bei Grillparzer vorhanden, allerdings bloss als Nebenwerk: dagegen hat das Trauerspiel des deutschen Dramatikers eben den unendlichen Vorzug klarerer Individualisirung: das Riesenmässige an Liebe und Hass erreicht zwar, aber es überschreitet niemals die Gränzen des rein Menschlichen, so dass man unbedenklich der Tragödie Grillparzer's einen höheren Rang wird zuerkennen müssen, als der Euripideischen[1]). Wie schwierig es übrigens bleibt, ein antikes oder doch an die Antike stark anklingendes Thema mit der Moral des Christenthums zu vermählen, Das verräth beispielsweise *Friedrich Halm's* in vielem Betrachte sehr gerühmte „Iphigenie in Delphi.“ Denn daselbst wird Elektra — nicht, wie es so ganz ohne Vergleich tiefer bei Goethe geschieht, durch die Milde und Herzensgüte der Schwester — sich selbst zurückgegeben, sondern in fast roher Weise durch Erkennung, also mittels eines zufälligen und jedenfalls nicht genug innerlichen Behelfes verhindert, dass das tödtliche Beil falle. Auch sonst scheint es beinahe, als ob dem Dichter Mehr an dem durch die Götter gnädig geführten Schicksale gelegen wäre, als an der Willensbestimmung und Selbstläuterung seiner Helden[2]).

Die Durchdringung des Charakters mit dem Schicksal, wie sie uns die gute moderne Tragödie aufweist, ist es übrigens nicht allein, woran das Christenthum seine unglaubliche ethische Macht bei der Komposition des Trauerspieles offenbart. Ausserdem — und man möchte sagen: vielleicht noch unmittelbarer — zeigt sich dieselbe an jenem äussern Theile der Tragödie, welcher erst die Feuerprobe erbringt für den vollen tragischen Monismus des Stückes. Es ist Diess der *Schluss*, zumal die häufigste Art des Schlusses, der *Tod*

---

[1]) Vgl. *K. Goedeke*, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung III, 389.

[2]) S. *Karl Tomaschek*, Friedrich Halm und Franz Grillparzer, Seite 14.

des Helden. Nach Schopenhauer (N, 383) spricht sich der Gegensatz des Alterthums und der neuen Zeit überhaupt vielleicht nirgend stärker aus, als darin, dass, wenn bei uns Einer auch nie sich sonderlich um Gott gekümmert hat, er doch bei Annäherung seines Todes an ihn denkt, Jeder aber um die Sterbezeit seine Gedanken, wo möglich, einzig auf Gott richtet. Bei den Alten dagegen hatte ein Todter, und auch Einer, der im Begriff ist zu sterben, mit den Göttern gar Nichts mehr zu schaffen und ist gleichsam aus ihrem Gebiete herausgetreten. So weist der todtbereite Ajax die Tekmessa, welche ihn bei den Göttern beschwört, sie ja nicht zu verlassen, mit den Worten zurecht: „Ist Dir denn nicht bewusst, dass ich den Göttern fortan in Nichts mehr Genüge zu leisten brauche?“ [1]) Hiedurch will der mit Selbstmordgedanken schwanger gehende Ajax bloss sagen: „Die Himmlischen, in deren Namen Du mich anflehst, kümmern mich Nichts mehr, denn ich habe beschlossen, zu sterben“ [2]). Aehnlich beklagt Aeneas bei Virgil [3]) den gefallenen Prinzen Pallas, „der nun keinerlei Verpflichtungen mehr gegen die Himmlischen habe.“ In wundervoll anschaulicher, dem einzig grossartigen Triebe der Griechen, Alles zu personificiren (VI, 440), überaus entsprechender Weise jammert die zum Hades entfliehende Seele der Homerischen Helden selbst um ihr trauriges Geschick, dass sie von Vollkraft und Jugend scheiden müsse [4]). Vielleicht keine Stelle des gesammten Alterthums bekräftigt so unwiderleglich, wie alles Sinnen und Trachten, alles Hoffen und Erwarten des antiken Menschen

---

[1]) Soph. Ai. 589 f. ed. Dind.: *οὐ κάτοισθ' ἐγὼ θεοῖς*
ὡς οὐδὲν ἀρκεῖν εἶμ' ὀφειλέτης ἔτι;

[2]) S. *Christ. Aug. Lobeck* zur Stelle, Seite 240 der dritten Aufl. des Kommentars zu Soph. Ajax. Berlin, Weidmann, 1866. Es braucht wohl nicht besonders bemerkt zu werden, dass die Anrufung verschiedener Götter in dem berühmten Monolog des Ajax, unmittelbar vor dem Selbstmorde, etwas fast Herausforderndes und Nichts von Frömmigkeit an sich hat.

[3]) Aen. XI, 51: Nos iuvenem exanimum et nil iam coelestibus ullis
Debentem vano maesti comitamur honore.

S. auch *Albert Forbiger* zur Stelle: III, 434 der vierten Aufl. (Leipzig, Hinrichs, 1872—1875 in drei Bdn.)

[4]) S. Il. *Π*, 856—857 *ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἀϊδόσδε βεβήκειν,*
ὃν πότμον γοόωσα, λιποῦσ' ἀρετῆρα καὶ ἥβην.

immer und immer wieder auf das Diesseits sich richtete, ganz und gar in diesem wurzelte und mit dem Abschluss desselben eben auch abgeschlossen war. Der Ueberschuss war ein mattes, dumpfes, halb schemen-, halb grauenhaftes Ding, das Achilleus, und wäre es auch sonst mit aller Fülle prunkendsten Königsglanzes behangen, sehr gerne missen mag, wofern er nur auf der festen, wohlgezimmerten Erde einen dauernden Taglöhnerposten versehen darf[1]). Vor Nichts empfindet man daher im Alterthum einen so tiefinnerlichen Abscheu, als vor dem Freudenwürger Tod, wie hingegen die Süssigkeit des Daseins durch keinen Schatz, durch kein Kleinod zu ersetzen ist[2]). Darum giebt es eben, wie wiederholt hervorgehoben werden muss, nur ganz ausnahmsweise einen Abschied vom Leben bei den griechischen Tragikern, der gewissermaassen vom Geiste der Weltüberwindung getragen ist; ja über grössere oder kleinere Spuren desselben kommt man, wie wir schon gesehen haben, dort überhaupt nicht hinaus. Wenn also Aeschylos und Sophokles Unglückliche darstellen, die sich nach dem Tode sehnen, so ist von diesem Wunsche *in der Regel* beiläufig so Viel zu halten, wie von dem Stossgebete des unter der Last seines Holzbündels seufzenden Greises in der bekannten Fabel[3]): erscheint dann der Tod wirklich, so ist die Lust am Dasein auch wieder erwacht. Bei Euripides aber herrscht nach dieser Richtung im Ganzen und Grossen ein derart von Zweifelsucht angenagter Standpunkt vor, ja oft ein wie in's Leere starrender Ausblick baarer Hoffnungslosigkeit[4]), dass er noch weniger, als jene beiden andern grossen Tragiker, hier in Betracht gezogen werden darf. Eine sehr lebhafte Vorstellung, wie selbst die *Besten* des *Alterthums* über den

---

[1]) S Hom. Od. λ, 488 ff.

[2]) Il. I, 401: *οὐ γὰρ ἐμοὶ ψυχῆς ἀνιάξιον*. Vgl. *Wilhelm Sigmund Teuffel*, homerische Eschatologie, in dessen Studien und Charakteristiken zur griechischen und römischen & Literaturgeschichte. Leipzig, Teubner, 1871. Seite 34 ff.

[3]) S. fabulae Aesopicae rec. *C. Halm*. Leipzig, Teubner, 1860. Seite 44.

[4]) Vgl. die vorzügliche Monographie von *O. Busch*, de morte obeunda quid senserit Euripides, im 1868-er Jahresbericht der Landesschule zu Meissen, Seite 23 und sonst, sowie *Karl Friedrich Nägelsbach*, nachhomerische Theologie. Nürnberg, Geiger, 1857. Seite 460 ff.

Tod denken und vom Leben Abschied nehmen, giebt uns dann auch noch „Sappho's letzter Gesang“ bei *Leopardi*. Dieser Dichter hat nämlich, bei allem Pessimismus, die Denk- und Fühlweise des Alterthums überhaupt mehr und inniger in sich aufgenommen, als wohl irgend Einer unter allen Modernen; man darf also im Folgenden auf ihn hören, wie auf einen ächten Griechen. Die gemeinten Worte lauten:

So sterb' ich denn! Sein schlechtes Kleid abstreifend
Soll nackt mein Geist hinab zum Hades flüchten
Und sühnen so die harte Schuld des Himmels,
Der blind das Loos vertheilt. Und Du, an den
Mich lang vergebne Liebe, langes Hoffen
Geknüpft und ungestillter Sehnsucht Wahnsinn,
Du lebe glücklich, wenn ein Sterblicher
Je glücklich lebte! Nicht den süssen Saft
Aus seinem kargen Fass will Zeus mir gönnen,
Nachdem mir alle Täuschungen und Träume
Der Jugend hingeschwunden. Jeder frohste
Tag unsres Lebens muss am schnellsten fliehn.
Krankheit beschleicht uns, Alter und der Schatten
Des eis'gen Todes. Siehe nun, von allen
Erhofften Palmen, allem Freudenwahn
Bleibt nur der Abgrund, und *der tapfere Geist*
Verfällt des Hades Macht,
Dem Reich des Schweigens und der düstern Nacht.[1])

Hier ist die Auffassungsweise des Todes durchaus antik, und zwar antik im allerhöchsten Sinne, wofür denn auch Wirklichkeit und Erfahrung nur wenige Belege bieten mochten: Verzicht auf die Scheingüter des Lebens, indessen darum noch keineswegs gleichsam mit der Verachtung des Erdendaseins zusammenhängende Sehnsucht nach der Ewigkeit, — eine Weltanschauung, welche aus dem reinen Abdrucke des Hellenen- wie des Römerthums, Alles in Allem, wohl äusserst schwierig erweislich wäre. Zu vergleichen sind noch hiefür die markerschütternden Zeilen Leopardi's an den „Fürsten des Lebens“ in dem Gedichte „Liebe und Tod“:

Du aber, den schon seit den Jugendtagen
Ich huld'gend angerufen,
O holder Tod, Du einz'ger
Erbarmer in der Erde Noth und Plagen,

[1]) *Giacomo Leopardi*, deutsch von Paul Heyse I, 109.

Wenn ich Dich je gepriesen
Und, trotz der Schmach, die Thoren undankbar
Dir anthun, immerdar
Dir Ehrfurcht fromm erwiesen,
Lass nicht mein Flehn vergebens,
Das selt'ne, zu Dir dringen,
Und diess mein Augenpaar
Hüll' ein in ew'ge Nacht, Du Fürst des Lebens.
Mich wirst Du stets, zu welcher Zeit und Stunde
Du mir erlösend nahst auf dunklen Schwingen,
Aufrechten Hauptes sehen
Dem Schicksal widerstehen,
Und färbt es seine Hand, die Wund' um Wunde
Mir schlägt, mit meinem Blut,
Nie werd' ich's darum preisen
Und segnen, wie, befangen
In altem Sklavensinn, die Menschheit thut.
Nein, jeder Hoffnung trügerischen Schein,
Mit dem die Welt so kindisch
Sich zu getrösten glaubt,
Will ich verschmähn und nie auf Hilfe bauen,
Als nur von Dir allein
So will ich heiter nun
Den Tag erharren, wo mein schlummernd Haupt
Darf Dir am Busen ruhn.[1])

Es kann, nach diesen Beispielen, nicht mehr zweifelhaft sein, wohin dabei der *Schwerpunkt* des ganzen Unterschiedes zwischen antiker und moderner Denkrichtung eigentlich fällt. Derselbe liegt in dem *Glauben an die Unsterblichkeit.* Die Alten reden in letzterer Beziehung oft verzweifelt naiv (III, 732); ihre hervorragendsten Denker

[1]) a. a. O. I, 176. Ich befinde mich also *nicht* in Widerspruch mit dem Verfasser der „aphoristischen Beiträge zum Kampfe der Lebensanschauungen" (Wien, Rosner, 1880), welcher ebenso schön, wie wahr sagt: „Vor Leopardi's Denken fallen alle Blüthen des Lebensbaumes herab, als ob der Frost sie versengt hätte: das Leben verliert Farbe und Bedeutung: gleich dem kahlen Stamme steht es da, das nutz- und zwecklose, das bedeutungslose Leiden und unter den dürren Aesten, umraschelt von fahlem Laub, erstarrt der Mensch in hochherziger Verzweiflung" (Seite 9 d. a. Sch.). „Leopardi ist demnach der Poet der Verzweiflung, Schopenhauer der Philosoph der Erlösung: Diess der auf den prägnantesten Ausdruck zurückgebrachte Charakter ihrer Lebensanschauungen" (Seite 6 daselbst). Jener Standpunkt war im Alterthum, mindestens bei seinen erleuchtetsten Vertretern ganz gut möglich; dieser erscheint als specifische Errungenschaft der Neuzeit — von *Asien* natürlich abgesehen.

haben auf diesem Gebiete die Kinderschuhe nicht ausgetreten. Selbst von *Platon*, welchen auch Schopenhauer als rühmliche Ausnahme anzuführen scheint (III, 722, vgl. V, 47 f.), lässt sich keineswegs in des Wortes eigentlichster Bedeutung sowie mit voller Zuversicht behaupten, dass er *Bekenner* der *Unsterblichkeit*, sondern lediglich, dass er von der Ewigkeit der Idee[1]) erfüllt und durchdrungen gewesen sei. Neuestens trägt *Gustav Teichmüller*[2]) mit vielem Feuer das „Paradoxon" vor, dass *Platon* keine Unsterblichkeit der Seele gelehrt habe. Oder wenigstens müsse „eine strengere, wissenschaftliche Erkenntniss" Platon's bei diesem Denker des Alterthums den mythischen Ausdruck von dem philosophischen Begriff wohl trennen und werde dann im „Phädon" bloss den Glauben an die Ewigkeit der Idee finden, nicht aber den an irgend eine Fortdauer des Individuums. Die Erledigung dieser Frage gehört nicht hieher; aber bezeichnend bleibt es immerhin, dass selbst der tiefsinnigste Denker des Alterthums sich nicht mit unzweideutiger Klarheit über die Unsterblichkeit — diesen Begriff eigentlichstem und modernem Sinne nach genommen — ausgesprochen hat; wobei denn auch Nichts misslicher wäre, als etwa — christliche Ueberzeugung mit der Platonischen verquicken oder auf eine Linie stellen zu wollen.[3]) „Dass somit für alle Menschen schlechthin der Tod eine Wohlthat und ein erstrebenswerthes Ziel sei, spricht Platon im „Phädon" nirgends aus; allerdings sollten alle Menschen so leben, dass ihnen der Tod, als Befreiung von irdischer Beschränkung und Uebergang in geistige Reinheit und Seeligkeit, das höchste Gut wäre : aber in Wirklichkeit ist für die meisten Menschen der Tod nur der Beginn einer Zeit der

[1]) *Hermann Bonitz*, Verhandlungen der achtzehnten Versammlung deutscher Philologen u. s. w. Wien, Gerold, 1859. Seite 132.

[2]) S. *Gustav Teichmüller*, Studien zur Geschichte der Begriffe. Berlin, Weidmann, 1874. Seite 110—222. Vgl. auch desselben Verfassers 1879, bei Duncker und Humblot in Leipzig in zweiter Aufl. erschienenes Buch : „über die Unsterblichkeit der Seele," Seite 15 daselbst, und seine Streitschrift gegen Zeller : die Platonische Frage. Gotha, F. A. Perthes, 1876. S. noch *Eduard Zeller*, die Philosophie der Griehen. II, 703. Anm. 2 der dritten Aufl. Leipzig, Fues, 1875. *Karl Lehrs*, populäre Aufsätze aus dem Alterthum, Seite 337.

[3]) S. *Hermann Bonitz*, a. a. O.

Strafe und Busse für das irdische Leben; und allein der Platonische Philosoph, im Platonischen Sinne von Philosophie, macht davon eine Ausnahme"; [1]) denn schon das ganze Leben des Weisen ist ein langes Sterben, d. i. Losreissen von solcher Welt (M, 311).

Ganz anders verhält es sich bekanntlich im *christlichen Glauben.* Ihm ist das jenseitige Leben das wahre: nur von dort empfängt das irdische Dasein mit seinem Jammer und Ungenügen das rechte Licht, ohne dessen Strahlen es völlig verdüstert und umwölkt bliebe. Daher nennt auch der heilige *Augustinus* [2]) das ewige Leben geradezu das höchste Gut, sowie den ewigen Tod das höchste Uebel. Wohl kann auch hienieden Der seelig genannt werden, dessen ganzes Sein auf jenes Ziel gerichtet ist, der es in glühender Liebe und treuer Hoffnung festhält: doch mehr durch die Hoffnung, als durch die Wirklichkeit. Ohne diese Hoffnung giebt es nur falsches Glück, nur Leid und Elend. Darum muss auch der Augenblick, welcher uns vom Diesseits befreiend das Jenseits erschliesst, für die christliche Ueberzeugung eine ganz besondere und bedeutende Wichtigkeit besitzen. Dasselbe hat, wie bereits gezeigt worden, bei der Tragödie und ihrem Schlusse Statt, welcher gewöhnlich der Tod des Helden ist. Aehnlich vergleicht auch Schopenhauer den eigentlichen Eintritt in die andere Welt, deren Erkenntniss hienieden keinem Forschen offen steht (III, 738), dem des Erwachens aus schwerem, alpgedrücktem Traume (III, 738); er nennt ihn die Warte, von der aus sich der Ausblick in die Ewigkeit eröffnet (III, 727); er glaubt, dass wir dann wahrscheinlich in einem Lichte stehen werden, von welchem unser Sonnenlicht nur der Schatten ist (N, 413); ja er findet, dass jene grosse und schnelle Umwälzung des innersten Wesens im Menschen am häufigsten da eintritt, wo er bei vollem Bewusstsein einem gewaltsamen und gewissen Tode entgegengeht (III, 725), — eine Umwälzung, die hier als Selbstaufhebung des Willens nicht durch Vorsatz zu erzwingen, sondern, aus dem innersten Verhälniss des Erkennens zum

[1]) S. *Hermann Bonitz,* Hermes II, 311 und vgl. desselben „Platonische Studien", Seite 273—291 der zweiten Aufl. Berlin, Vahlen, 1875.

[2]) de civitate dei XIX, 4, 1 und 20

Wollen hervorgehend, plötzlich und wie von Aussen angeflogen kommt, wesshalb denn dieser Eintritt in die Freiheit, in das Reich der Gnade, von der Kirche *Gnadenwirkung* geheissen wird (II, 478 f.), und auch in Schopenhauer's Augen jeder Todesfall sich gewissermaassen als eine Art Apotheose oder Heiligsprechung darstellt (III, 732). Gleichfalls zeigt sich im Momente, wo die Welt der Irrthümer, wie Schlacken, vom tragischen Helden abfällt, wo der Bekehrte die höchsten Wahrheiten zu künden (III, 727), ja wo Jeder die tiefste Lehre der am weitesten gelangten theoretischen Weisheit (IV_2, 270) zu erkennen vermag : da zeigt sich, wie das Reale der Wille in jedem Individuum ist, das Geschehende aber, die Begebenheiten dieser Welt, das Nichtige; jenes das heilige Feuer, dieses der daraus aufsteigende Rauch, der, bevor er in Nichts verschwindet, seltsame Gestalten bildet (N, 207) — der *tragische Monismus*.

Aus Alledem folgt keineswegs, dass der Sterbende in der Tragödie eine Art Glaubensbekenntniss ablege. Allein immerhin muss das darin erlöschende Leben wie von überirdischem Glanze durchleuchtet und verklärt sein und eben durch sein Scheiden, das allgemeine Loos des Sterblichen, als unlösbaren Theil der unendlichen Welt sich bewähren.[1]) Diess thut der Schluss des modernen, namentlich des Shakespeare'schen Trauerspieles, nicht aber das Ende der antiken Tragödie dar, und zwar in vielfachen Abstufungen bis auf jenen Höhepunkt dithyrambischer Todesseeligkeit welchen, freilich lyrisch, Hölty in unvergleichlicher Weise bezeichnet.

> Wohnt' ich doch, von diesem Erdgewimmel
> Schon entfernt, in Eurem Freudenhimmel,
> Theure Seelen! Kniet' ich, kniet' ich schon
> An des Gottversöhners Thron![2])

Eine Stelle von gleicher ethischer Bedeutung hat kein Dichter der Alten, und auch keine antike Tragödie und ihr Schluss aufzuweisen: dagegen gehalten ist alle Tiefe ihrer

---

[1]) Vgl. *A. von Eye*, das Reich des Schönen. Berlin, Wasmuth, 1878. Seite 280.

[2]) S. die grössere Ausgabe der Gedichte *Hölty's* von Karl Halm. Leipzig, Brockhaus, 1869. Seite 139.

Gedanken, alle Pracht ihrer Sprache bloss — „tönend Erz und klingende Schelle.“ Und Das hat das *Christenthum* mit seinem Einflusse gethan.

Unter den weiteren Merkmalen, welche die antike Tragödie von der modernen abheben, dürfte der *Chor* das, mindestens äusserlich, allerauffälligste sein. Bekanntlich ist der Chor sogar das Ursprüngliche am Trauerspiele der Alten; erst nachträglich ist der Dialog dazugekommen. Das verschiedene Verhältniss nun, welches dieser, jenem gegenüber, bei den einzelnen Tragikern einnahm, geht mit immer deutlicherem Zurücktreten des chorischen Charakters nahezu Hand in Hand, wie es denn auch so, zwar nicht erschöpfend indess doch annähernd genau, gekennzeichnet sein dürfte. Allein hier fällt zunächst nicht so sehr diese Frage in Betracht, als vielmehr die Frage nach der *ästhetischen Bedeutung des Chors*, in erster Linie *an sich*, dann auch *verglichen mit analogen Momenten des modernen Trauerspieles.* Ueber die ästhetische Bedeutung des Chores hat sich Schopenhauer kurz, aber sehr bestimmt ausgesprochen. Er erkennt nämlich (VI, 471) als den ästhetischen Zweck des *Chors* im Trauerspiele: erstlich, dass neben der Ansicht, welche die vom Sturme der Leidenschaft erschütterten Hauptpersonen von den Sachen haben, auch die der ruhigen, antheilslosen Besonnenheit zur Sprache komme; und zweitens, dass die wesentliche Moral des Stücks, welche in concreto die Handlung desselben successive darlegt, zugleich auch als Reflexion über diese, in abstracto, folglich kurz ausgesprochen werde. So wirkend gleicht der Chor nach Schopenhauer dem Bass in der Musik, welcher als stete Begleitung, den Grundton jedes einzelnen Akkordes der Fortschreitung vernehmen lässt. Ein andermal (VI, 481) vergleicht Schopenhauer den Chor des Dramas mit den sogenannten „leitenden Artikeln“ der Zeitungen, — eine Parallele, die ebenso kühn ist, als sie in der That durch eine Fülle wirklich vorhandener Aehnlichkeiten besticht. Dass aber der Philosoph des Pessimismus das *ganze Wesen* des antiken Chores seinem *innersten Kerne* nach erfasst und mit jenen wenigen Strichen vollinhaltlich wiedergegeben habe, lässt sich keineswegs behaupten. Man kann von dieser Deutung Schopenhauers so ziemlich

das Gleiche sagen, wie von sonstigen ästhetischen Charakteristiken des antiken Chors: sie passt in vielen Fällen, jedoch nicht in sämmtlichen.

Wenn z. B. *August Wilhelm Schlegel*[1]) sagt, der Chor sei der „*idealisirte Zuschauer*", so erkennt man sofort, dass in dieser jedenfalls geistreichen und darum bereits längst zum „geflügelten Worte" gewordenen Definition, inwieferne man dieselbe auf die *sämmtlichen* aus dem griechischen Alterthume erhaltenen guten Tragödien erstrecken wollte, zwar ein Stück Wahrheit, dabei aber auch fast gleich viel Falsches beigemengt enthalte. Denn allerdings fühlt man aus jedem Chorgesange bald heraus, dass die Choreuten dem Publikum näher stehen, als die Personen des Stückes, welche Letztere die Fäden der Aktion gleichsam unmittelbarer in Händen haben. Aber gleichwohl bleibt auch der Zusammenhang des Chors, als solchen, mit den Trägern der Handlung ein viel zu straffer und fester, als dass man daselbst das Verhältniss, in welches sich der Zuschauer zu jener stellt, auch bloss vergleichsweise heranzuziehen berechtigt wäre. Sehr gut bemerkt daher *J. H. Reinkens*[2]): „Die Zuschauer befinden sich den darstellenden Schauspielern gegenüber in einer ähnlichen Lage, wie Menschen, die Zeugen sind, während ein Nachtwandler auf hoher Felsenkante am gefährlichen Abgrunde hinklettert: sobald sie seinen Namen rufen, stürzt der Nachtwandler hinab. Mag man daher den Zuschauer „*idealisiren*", so viel man Lust hat: in das objektive Kunstwerk lässt sich derselbe nimmermehr einfügen." Dagegen soll sich jedoch der Chor als Theil des Ganzen derart „*eingliedern*", dass er, ohne dass hiedurch Etwas am Organismus des Kunstwerkes gerührt würde, nicht entfernt werden darf. Denn — so lauten die klassischen Worte des Aristoteles[3]) — auch der Chor ist Einer der Mitspieler und trägt, als Theil des Ganzen, zum Vollgelingen desselben bei.

Gleichfalls bloss einseitig zutreffend ist, was *Hegel*[4])

[1]) *A. W. Schlegel*, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.

[2]) Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie, Seite 265.

[3]) Ar. poet. Kap. 18. 1456 a 25 ed. Vahl.: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι.*

[4]) Aesthetik III, 547. ff.

sagt: „der Chor stelle *die unentzweite Substanz des sittlichen Bewusstseins* dar, welche sich gegenüber den tiefen individuellen Kollisionen, die aus ihr, wie aus dem Schoosse des Erdreichs hervorschiessen, in ihrer Allgemeinheit erhalte.“ Denn durch eine solche Begriffsbestimmung erscheint der Chor nicht so sehr als etwas *Gewordenes*, als Etwas, das sich durch den Verlauf der Entwicklung des griechischen Trauerspieles, wie zum Wesen der Sache gehörig, herausgestellt hat, denn als etwas zum Voraus fix und fertig *Gegebenes*, gleichsam von allem Beginne *Feststehendes* und *Unwandelbares*, was er ja in der That doch nicht ist. Ferner zeigt jene Hegel'sche Erklärung den Chor in zu grosser Entfernung und Entfremdung von den Personen des Dialogs, — ein Missverhältniss, für das man die Belege wohl schuldig bleiben müsste.

Die Ansicht *Vischer's*[1]) über den griechischen Chor beruht, so scheint es mindestens, auf jener versuchten Vermittlung und Vereinigung Dessen, was einerseits Schlegel und andererseits Hegel betreffs dieses Gegenstandes geäussert haben. Vischer, der jene Ansichten lobend bespricht, fügt noch bei, dass der Chor, „durch stetige Anknüpfung der angeschauten Handlung an ewige Wahrheiten, an das Göttliche, dem religiösen Ursprunge des Dramas, der in ihm bewahrt ist, ausdrückliche Form giebt, aber nicht so, als ob das Erschütternde der Handlung ihn nicht subjektiv bewegte: er ist wesentlich fühlend, *Empfindungsecho des tragischen Vorganges*. Er empfindet als Zuschauer im Stück, als künstlerischer Auszug aus der empirischen Menge der Zuschauer diesen vor; die pathologische Gewalt, womit die Letzteren ergriffen werden, ist schon dadurch gebrochen, dass ihr Gefühl hier überhaupt geläuterten Kunstausdruck findet. Allein indem der Chor im Sturme des Gefühls jene Ruhe und Allgemeinheit der Betrachtung rettet, reinigt er auch positiv Furcht und Mitleiden, die er dem empirischen Zuschauer vorempfindet.“ So viel Treffendes auch in den vorliegenden Bemerkungen enthalten ist: das eigentlich Essentielle der Bedeutung des Chors, als Bestandtheiles der antiken Tragödie,

[1]) Aesthetik III, 1411.

vermögen auch sie nicht zur Genüge darzulegen, sondern eben nur *eine* Seite desselben, während auch an ihnen für irrig gelten muss, was sich bei Schlegel und Hegel dafür ergeben hat.

Otto Ludwig, ein besonders scharfsinniger Kenner des Baues wie der Gesetze des modernen Trauerspieles, bei Beurtheilung der antiken Tragödie jedoch durch mangelhaftere Einsicht in die Sache einigermaassen behindert, erkennt gleichwohl richtig und ähnlich, wie Schopenhauer, dass durch den Chor, dieses „Palladium der Natur bei den Griechen[1]), die in's Rollen gebrachte Handlung immer wieder fixirt werde, dass ihn demnach wenigstens *Sophokles* als *retardirendes Moment* verwende, um plastisch und poetisch zu bleiben. Denn so werde das der Poesie gefährliche Zustarkwerden der Neugier gezügelt und immer so viel Ruhe im Zuschauer reservirt, als zum Genusse der Poesie nothwendig sei“ [2]).

Einen ganz verschiedenen Standpunkt bei Erklärung des antiken Chores — einen Standpunkt, welcher von dem der bisher erwähnten Gelehrten völlig abweicht — nehmen Andere ein, unter denen ich insbesondere zwei, *J. L. Klein* und *H. Reinkens*, hervorheben möchte. Diese Beiden lehnen sich in ihrer Auffassung namentlich an die vielbesprochene Stelle in den „Problemen“ des Aristoteles[3]) an. Die gemeinte Stelle rührt wohl kaum von der Hand des Stagiriten her; doch liegt kein Grund vor, zu denken, dass die Letztere nicht Ansichten seiner Schule enthalte. Nach derselben ist der Chor nichts Anderes, als der Repräsentant des Volkes gegenüber den Fürsten, welche bei den tragischen Poeten gleichsam im Glanze von Halbgöttern dastehen. Daraus zieht dann *Klein* allerdings noch weitere Konsequenzen. Nach ihm[4]) stellt „der Chor das öffentliche Gewissen dar, und sein Gesang ist eigentliche „vox populi vox dei“ : die ermahnende Volkesstimme. Er ist der Herold des Verhängnisses, welcher das verderbenvolle Uebermaass leidenschaftlicher Ent-

[1]) Shakespearestudien, Seite 397.
[2]) Ebenda, Seite 96.
[3]) Probl. XIX, 48. 922 b 10.
[4]) Geschichte des Dramas I, 161.

schliessungen und Frevel durch Zuspruch, Redegesang und Maassbewegung zur Besonnenheit zu beschwichtigen sich einstellt, bevor das Verhängniss selbst, das Schicksal, das mit dem Kausalitäts- und Vergeltungsgesetz Eins ist, bevor das grosse Harmoniengesetz der sittlichen Ordnung in eigener Person gleichsam einschreitet, die Läuterungssühne an gottvergessener Selbstüberhebung (ὕβρις) vollzieht und den unheilvoll verblendeten Eigenwillen, ihn brechend und vernichtend, zur wahren, mit dem göttlichen Willen übereinstimmenden Freiheit *erlöst*, zu jener Freiheit, die Aller Freiheit ist, und als deren Anwalt und Fürsprecher der Chor eben eintritt. Der Chor ist demnach das warnende Gewissen des Helden selber, das durch den Sturm seiner Leiden und Leidenschaften in seinem Innern übertäubt wird: der deus in nobis, der dem unglückseeligen, bethörten Leidenshelden, als sein guter Genius, Berather und Warner gegenübertritt. Ja, er ist das Schicksal selbst, vorerst in Gestalt eines treuen, Leid und Kummer theilenden, in einer Kollektivperson die allgemeine Vernunft vertretenden Schmerzensgenossen, Trösters, Freundes und Mentors: bis es handelnd sich in seiner wahren Gestalt zeigt, mit dem Befreierschwerte der Vergeltung, das die tragische Idee, das Vernunftgesetz in Freiheit setzt; den Frevler selbst befreiend, der gegen sie gesündigt, indem es mit dem Leben die Bande seiner leidenvollen Selbstverblendung löst." Klein's Ansicht hat, trotzdem sie im Ganzen richtig ist, doch manches Bedenkliche. Denn man erwäge nur, in den „Koephoren" des Aeschylos versichert der aus Mägden bestehende Chor der Elektra, dass der Rächer kommen werde, der da Mord mit Mord vergilt [1]). Und dann betet gar derselbe Chor um Rache zu den Göttern, dass der furchtbare Plan des Orestes, seine Mutter zu tödten, von Erfolg gekrönt werde [2]). „Sollte der Chor", so fragt treffend *Iwan Télfy* [3]), „in *dieser* Weise das öffentliche Gewissen vertreten? Sollte *Diess* die „vox populi vox dei" sein, die den Sohn zum Muttermorde anfeuert; *Diess* das Bemühen des Chors, den leidenschaftlichen Ent-

[1]) Vgl. besonders Aesch. Choeph. 312—313 ed. Dindorf.

[2]) Aesch. Choeph. 784 ff. ed. Dind.

[3]) In dem Werke: Aeschylos. Budapest, Buchh. der Akademie, 1876. Seite 99.

schluss der Elektra und des Orestes zur Besonnenheit abzuklären; *Diess* sein guter Geist, mit dem er warnend vor die Seele des Helden tritt?" So hindert auch der Chor in der „Medea" des Euripides die Ermordung der Kinder nicht, — ein Verhalten, das bereits Corneille gerügt hat.

Wohl in einigem Anschlusse an Klein erörtert auch *Reinkens*[1]) sehr detaillirt die Aufgabe des Chors im griechischen Trauerspiele. Daselbst führt Reinkens aus, wie die Wirksamkeit des Chors, als Repräsentanten des Volkes, sich namentlich nach *drei* Seiten hin erstrecke. Der Chor sei erstens *Anwalt der Interessen des Volkes*, dann zweitens „*Ausdruck der Oeffentlichkeit*," der *öffentlichen Meinung* oder das *öffentliche Gewissen* selbst, endlich auch drittens Schallrohr der Stimme der Götter. Durch die Hervorhebung des ersten Punktes der dreifachen Mission des Chors hat Reinkens nichts Neues vorgebracht; desto bedeutungsvoller erscheint der zweite und dritte Punkt. Aber es ist wohl sehr schön, was Reinkens[2]) sagt, dass der Chor, als öffentliche Meinung, „wie eine helle Leuchte plötzlich das geheimnissvolle Dunkel in den Palästen der Könige und Fürsten durchblitzt und verscheucht, so dass sowohl Heldentugend, wie der Frevel des Uebermuthes aus dem Verborgenen an's Licht kommt." Indessen gilt Diess, wie wir ja sahen, durchaus nicht für alle Fälle.

Man hat demnach, wie mir dünkt, für das *volle Verständniss des antiken Chors* allemal hinzuzusetzen, welcher Chor gemeint sei, ob der des Aeschylos, der des Sophokles, oder der des Euripides. Weil ja doch die Principien, nach denen Jeder der drei grossen Tragiker seinen Chor gestaltete, vielfach auseinandergehen, indem hiebei nicht bloss das andersgeartete Ingenium, sondern auch, vielleicht noch mehr die vorwärtstreibende Zeit, als Machtfaktor, zum Theile sehr wesentliche Aenderungen gebieterisch nach sich zogen, so erscheint es erklärlich, dass die Chöre des Aeschylos vollkommener sind in jedem Betrachte, als die der Andern. Denn „die Kunst wurde plastisch und dramatisch kleiner,

---

[1]) Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie, Seite 261—274.

[2]) a. a. O. Seite 271.

je freier die Zeit wurde“ [1]). Kein Tragiker ist überhaupt grösser in Allem, was zur Behandlung der Chöre gehört, als Aeschylos; Keiner hat sozusagen die „Temperatur derselben gegen die handelnden Personen und den tragischen Gehalt der Grundideen mit so genievoll instinktiver Kunstweisheit herausgefühlt.“ Ja *Klein* [2]), dessen Werke der letzte Satz entlehnt ist, findet auch, dass man, je tiefer man sich in die Fluth der Aeschyleischen Chöre versenkt, desto mehr über das unermessliche und specifisch dramatische Genie des Dichters, welches sich in diesen Gesängen offenbart, erstaunen müsse. Denn dieselben erzittern und wallen von einer durch die Handlung und ihre Konflikte so tieferregten Mitschwingung, dass Furcht, Besorgniss, Hoffen, Zagen, schreckenvolle Ahndungen, lauter auf die *Folgemomente* hingespannte Affekte, als die voraneilenden Schatten gleichsam der Katastrophe sich darin malen und das Gemüth des Hörers zu gleicher Bewegung aufregen.“ Eine vielfach andere Stellung behauptet der Chor bei *Sophokles*. Betrachtet man z. B. das berühmteste Trauerspiel des Letztern, den „Oedipus König“, so erscheint daselbst der Chor als Vertreter der Bürgerschaft Thebens sowie als Beirath des Königs. In dem mit Vers 863 beginnenden Gesange spricht derselbe zwar seine verdammende Meinung über Oedipus und Jokaste aus, aber sehr gedämpft, ja in wohl geflissentlicher Dunkelheit des Ausdrucks. Auch später muss er mit seiner Absicht noch zurückhalten (1086 ff.). Als Alles enthüllt ist, klingt das Urtheil des Chors voll erschütternder Milde [3]):

Ihr Menschengeschlechter, ach!
Euch, die leben im Lichte, wie
Zähl' ich ähnlich dem Nichts Euch!
Denn welcher der Sterblichen
Nimmt ein grösseres Glück dahin,
Als so viel ihm der Wahn verleiht,
Bis vom Wahn er hinabsinkt?
Durch Dein grässliches Loos gewarnt,
Dein unseeliges Missgeschick,
Armer Oedipus, preis' ich Nichts
Glückseelig auf Erden.

[1]) *A. Böckh*, Encyklopädie & der philologischen Wissenschaften, Seite 643.
[2]) Geschichte des Dramas I, 224 und I, 227.
[3]) Oed. rex 1186 ff. ed. Dindorf; die Uebersetzung nach *Donner*.

Nur ausnahmsweise geschieht es, dass der Chor in den Dialog selbst als Mithandelnder eingreift, und Oedipus, durch die Bitten des Chors umgestimmt, nachgiebt, und von Bestrafung des Kreon absieht[1]). Und so lässt sich Alles in Allem ersehen, dass Sophokles, gegen Aeschylos gehalten, die Rolle des Chors überhaupt beschränkt hat, dass aber andererseits dieses unleugbare Zurücktreten der Melik mit entschiedener Vertiefung der Charaktere Hand in Hand geht[2]). Nun hält zwar *Klein*[3]) dem zufolge den Sophokleischen Chor gar für „das fünfte Rad am Wagen der Tragödie, wenn auch für das fünfte Sonnenrad an einem Sonnenwagen." Aber Dem ist nicht so, da es eben Sophokles vermöge seines hohen Kunstsinnes und der seltenen Schmiegsamkeit seines Genies so einzig verstand, *jedes* überlieferte Stoffmoment entsprechend zu behandeln und in seine Werke sinnig zu verweben, so zwar, dass er, „fast höher, als die Kultur seiner Zeit und doch seinem Volke nahestehend, der Kunst zugleich und den Volksfesten für den gefeierten Gott gerecht werden konnte"[4]). Hienach ist auch zu beurtheilen, was *Nietzsche*[5]) zur Sache vorbringt: „Schon bei Sophokles zeigt sich jene Verlegenheit in Betreff des Chors, — ein wichtiges Zeichen, dass schon bei ihm der dionysische Boden der Tragödie zu zerbröckeln beginnt. Er wagt es nicht mehr, dem Chor den Hauptantheil der Wirkung anzuvertrauen, sondern schränkt sein Bereich dermaassen ein, dass er jetzt den Schauspielern koordinirt erscheint, gleich als ob er aus der Orchestra in die Scene hineingeschoben würde, womit freilich sein Wesen völlig zerstört ist, mag auch Aristoteles gerade dieser Auffassung des Chors seine Beistimmung geben. Jene Verrückung der Chorposition ist der erste Schritt zur *Vernichtung* des Chors, deren Phasen in Euripides, Agathon u. s. w. mit erschreckender Schnelligkeit aufeinander folgen." Und gewiss sehen wir den Chor schon bei *Euripides* auf weit

[1]) S. Oed. rex 649 ff. ed. Dindorf und vgl. Sophokles' König Oedipus, erklärt von *Franz Ritter*. Leipzig, Teubner, 1870. Seite 185.

[2]) *Otto Hense*, der Chor des Sophokles. Berlin, Weidmann, 1877. Seite 31.

[3]) Geschichte des Dramas I, 325.

[4]) *Reinkens*, a. a. O. Seite 262 f.

[5]) Die Geburt der Tragödie. Seite 77 der 2. Aufl.

niedrigerer Stufe, als bei seinen Vorgängern. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass das Wesen des Chors in der Komposition des dritten grossen Tragikers der Griechen keine Heimstätte mehr fand; ja fast will es scheinen, als ob Euripides diesen herkömmlichen Bestandtheil des antiken Trauerspieles nur mit einigem Widerwillen noch aufgenommen habe. Die Chorgesänge bilden hier sichtlich kein Centrum mehr, in dem die Radien der Reflexion zusammenlaufen. Vielfach giebt sich der Chor daselbst als Verkündiger allgemeiner Spruchweisheit, oder aber erscheint er gar von Seite des Dichters als — Ablagerungsort für persönliche Anschauungen vielfach verwendet.

Es mehren sich unter solchen Umständen die *Schwierigkeiten*, sobald es gilt, eine der *gesammten Tragödie des griechischen Alterthums gemeinsame Aufgabe*, welche der Chor erfüllen sollte, näher zu bezeichnen. Offenbar muss aber diese Aufgabe ganz und gar innerhalb der Tragödie selbst liegen, und alle Erklärungsversuche, welche von der Bühne nach dem Zuschauerraum eine Brücke schlagen möchten, um so sich die Sache zu erleichtern, gehen meines Bedünkens von Haus aus in die Irre. Es bleibt also bei der Erörterung der ästhetischen Bedeutung des Chors im Grunde gleichgiltig, dass der Chor als die — „*Ursache*“ des griechischen Trauerspieles angesehen werden muss. Ob es übrigens *so* stünde, wie es ja wirklich steht, oder ob es sich gegentheilig verhielte: gewiss ist, der Chor muss *aus dem Organismus der Tragödie heraus* seine Mission erfüllen. Und fast möchte es verwunderlich erscheinen, dass man diese Mission noch niemals mit dem einzig richtigen *Schlagworte* kurz bezeichnet hat; — zum mindesten ist mir darüber Nichts bekannt geworden. *Der Chor hat als dramatische Hauptperson insbesondere auf die wahre und eigentliche Wirkung der Tragödie — nach Aristoteles: die κάθαρσις τῶν παθημάτων — hinzuarbeiten:* er ist der unverkennbare Hüter, ja bisweilen Verkünder des tragischen Gedankens, welcher aus der sturmumflutheten Handlung, wie ein Leuchtthurm, den Hafen der Ruhe und Sicherheit bescheint. Er thut Diess nicht in jeder Tragödie auf gleiche Art; er thut es auch nicht auf jedem Punkte der Handlung mit gleichem Nachdrucke, ja auch

nicht mit der nämlichen Reinheit: ist er ja doch, als ein Stück des Ganzen, als Person des Dramas, in dem Fluss der Aktion miteinbegriffen, von der Weiterentwicklung der Dinge mehr oder weniger selbst beeinflusst. Indess allemal und überall bewährt sich der Chor als *in der Handlung wurzelnder Kunstfaktor, um das Alpha und Omega aller Tragik auf seine Weise und in einer dem jeweiligen Stoffe genauer angepassten Form zum Ausdrucke zu bringen.* Er versieht damit die *eigentlich ideale Funktion des tragischen Kunstwerkes* und spricht so, nicht selten, „gleichsam Worte aus einer andern, besseren Welt.“ [1])

Aber jenes Beispiel, dass der Chor selbst zur Ermordung der Mutter räth und auffordert? Diess kann doch schwer dafür genommen werden, dass der Chor seinerseits die Wirkung des Trauerspieles fördere? Denn, mag er auch in den einzelnen Phasen der Handlung noch so verschiedenartig seines Amtes walten: bleibt es nicht doch immerhin bedenklich, wenn er mit dem erwähnten Ansinnen auf sein hohes Endziel lossteuern soll? So wird man einwenden. Und man würde Recht haben mit diesem Einwurfe, falls nicht noch ein zweiter hochwichtiger Umstand hinzuträte, um auch das zuletzt angedeutete Hinderniss der Erklärung gänzlich zu beseitigen.

Der Chor ist nämlich in der That *auch Repräsentant des Volkes.* Und griechischem Glauben nach verfolgen die Rachegeister Den, der den Mord des Vaters ungerächt lässt, vielleicht selbst noch mehr, als sogar den Muttermörder. Danach erscheint denn der Chor als *zwar in die Handlung eingewachsener, jedoch auch stets vom Zeitbewusstsein des vertretenen Volkes abhängiger, ja in diesem befangener Förderer des wirklichen Zweckes der Tragödie.* Es würde ein neues Buch erheischen, wollte ich den hier ausgesprochenen Gedanken genauer begründen und im Einzelnen erhärten. In der vorliegenden Schrift muss derselbe leider bloss auf das allerflüchtigste *skizzirt* bleiben.

---

[1]) Vgl. Gottl. Christ. Friedr. *Mohnike*, Geschichte der Literatur der Griechen und der Römer. Greifswald, 1813. I, 346. S. auch *Schreiter*, über den tragischen Chor bei Sophokles, im Programm der Gelehrtenschule von Rendsburg a. d. J. 1840. Seite 7.

Nur glaube ich, dass erstens, bei sorgsamer Erwägung der hier gegebenen Erklärung des griechischen Chors, jene beiden darauf bezüglichen Stellen des Stagiriten so gar widersprechend nicht mehr erscheinen, wie gemeiniglich angenommen wird. Auch dürfte sich jetzt, zweitens, unwiderleglich ergeben, dass der Chor mit vollstem Rechte und hinlänglichstem Grunde in der griechischen Vorstellung ein wesentliches Stück der Tragödie ausmachte[1]); ja, dass er, wie *Böckh*[2]) vortrefflich bemerkt, „als Mittelpunkt der Tragödie dem Ganzen erst Haltung giebt und das ruhig Beharrende im Sturm der Leidenschaft und im Untergange des Lebens symbolisch zeigt." Vergeblich bemüht sich also *Reinkens*[3]), zu beweisen, der Chor sei vom idealen Zwecke der Tragödie nicht gefordert, daher zu ihrem Wesen nicht nothwendig. Vielmehr gilt *Schiller's*[4]) Wort: *„Die alte Tragödie fand den Chor in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand."* Die von mir so flüchtig erwähnte *ästhetische Doppelbedeutung des griechischen Chors* finde ich endlich, drittens, auch schon von Schopenhauer (a. a. O. VI, 471) wenigstens annähernd erkannt.

Die Frage bleibt noch offen, welcherlei *Ersatzmittel* die moderne Tragödie für den nicht mehr üblichen Chor des antiken griechischen Trauerspieles in ihrem Haushalte zu verwenden hat. Doch ist die Frage zum *grossen Theile* schon im Vorhergehenden erledigt. Oder wenigstens erscheint die Antwort darauf in der Erläuterung der Bedeutung des Chors bereits eo ipso gegeben. Im Trauerspiele der Neueren trägt der kämpfende Mensch seine Welt in sich[5]): aus dem Innern seiner Brust schüttelt er die Würfel[6]) des Krieges oder des Friedens hervor, wie jener mit den Karthagern unterhandelnde Römer aus den Falten seiner

---

[1]) *Jakob Bernays*, Seite 185, Anm. 1 der oft angeführten Schrift.

[2]) Encyklopaedie & der philologischen Wissenschaften, Seite 636.

[3]) a. a. O. Seite 274.

[4]) Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie. Vorrede zur „Braut von Messina". Vgl. dazu *Otto Ludwig*, Shakespearestudien, Seite 330.

[5]) Vgl. *G. Bernhardy*, Grundriss der griechischen Literatur II_2, 234 der dritten Bearbeitung.

[6]) Von wirklichen *Würfeln* steht freilich bei *Livius* (XXI, 18) Nichts.

Toga. Auf den Trümmern dieser Welt muss also schliesslich auch das Wahrzeichen der Erlösung errichtet werden; die Aufgabe der Tragödie muss aus dem endlichen Gebahren des Helden selbst deutlicher oder verhüllter sich ergeben. Dazu verhelfen namentlich die *Monologe der Hauptpersonen.* Solche finden sich zwar auch schon bei Griechen; aber jedenfalls bei den Neueren in grösserer Anzahl und Ausdehnung sowie auch viel unverkennbarer mit der angedeuteten Bestimmung. „Die Monologe geben," so sagt *Gustav Freytag* [1]), „dem Charakter der modernen Bühne Gelegenheit, in vollkommener Unabhängigkeit von einem beobachtenden Chor, sein Empfinden und Wollen dem Publikum bekannt zu machen." *Natürlich,* zumal ja eben die Monologe vielfach an die Stelle der Chorgesänge getreten sind. *J. L. Klein* [2]) fragt also mit Recht: „Wirkt der antike Chor nicht in der modernen Tragödie fort, welche ihn gleichsam in das Innere des Helden aufsog, als Stimme des Gewissens, die der antike Chor dem Helden gegenüber objektivirte? Wirkt er nicht auch in der modernen Tragödie fort, die ihn nur als eigene Reflexion in die verschlossenen Tiefen des Geistes zurückwarf: ein in das Innere Hineinstrahlen der im Chor laut mahnenden Selbsterkenntniss und Vernunft? Daher die *Monologe der modernen Tragödie.*"

Vermöge seiner Doppelstellung aber, d. h., da der Chor nicht bloss Schutzwart und Schirmvogt der tragischen Idee ist, sondern *auch* Vertreter des Volkes bleibt, um, als solcher, aus dem engeren Rahmen eines bestimmten, stofflich umgränzten Wirkungsgebietes seine Sendung desto lebendiger und kräftiger erfüllen zu können, giebt es auch noch *andere* dramatische Momente, welche auf den ersten Anblick mit jener obersten Aufgabe Nichts zu schaffen haben, während sie, näher besehen, die Fäden ihres kunstreichen Gewebes, trotz aller noch so mannigfaltigen Verschlingungen, doch zuletzt nach dem einen, grossen Zweckgedanken des Trauerspieles hinleiten. Auch in dieser Beziehung hat man Ersatz-

[1]) Technik des Dramas, Seite 189 der zweiten Aufl.

[2]) Geschichte des Dramas I, 162 und vgl. *Bernhard Pelzer,* über das Wesen der antiken Tragödie und ihre Beziehungen zur deutschen, im Programme der kath. höheren Bürgerschule zu Crefeld, 1870. Seite 26.

mittel für den antiken Chor in der modernen Tragödie. Ich rechne dahin, nebst *Massenscenen* und gewissen *Nebenpersonen*, insbesondere die sogenannten *komischen Personen* und *komischen Scenen im Trauerspiele der Neueren.*

Darauf, dass die Volksscenen in Goethe's „Egmont" eine Art *Chor* abgegeben, macht Schopenhauer (VI, 478) selbst aufmerksam. Hier haben wir den ächten Ausdruck der Volksmeinung in seiner fassbarsten, sinnfälligsten Gestalt, während der Held selbst die schwere Aufgabe übernommen hat, nicht bloss seinen Irrthum, das Leben leicht zu nehmen, durch einen ebenfalls leichten Tod zu büssen, sondern auch als unmittelbarer Herold des tragischen Gedankens vor uns zu treten, namentlich da, wo ihn die „Knechte der Tyrannei" zum Blutgerüste führen. Noch deutlicher in der Rolle des Volkes, und hier fast zur blossen äussern Handhabe jenes höchsten Zieles herabgesunken, welches der tragische Dichter niemals aus dem Auge verlieren darf, erscheint der Pöbel im „Julius Cäsar" Shakespeare's. Dieser prächtig gezeichnete Menschenpack, dem es in seiner stumpfen, viehischen Gleichgiltigkeit Einerlei bleibt, wer ihm den Fuss auf den Nacken setzt, dient allerdings nur sehr indirekt dazu, die Wirkung der Tragödie hervorzubringen: aber er dient doch dazu. „Einem *solchen* Volke gegenüber", bemerkt *Gervinus*[1]), „war Brutus' edler Gedanke der Herstellung des Freistaates ein schöner Traum, und Antonius traf das Wahrere, als er über dem Gefallenen ausrief: „Welch' ein Fall war das! Da sankt Ihr und ich und Alle.""

Als fernere Ersatztypen des griechischen Chors dürfen uns gewisse Nebenpersonen gelten, welche *J. L. Klein*[2]) nicht unpassend *„Intentionsfiguren"* und *„Tendenzfiguren"* nennt. Hier ist vermöge eines Geniewunders, das eben nur einem Dichter vom Schlage *Shakespeare's* in dieser Weise gelingen konnte, die Choridee *individualisirt*, wie die Letztere eben in solchen Personen gleichsam ihr „tragisches Echo" findet. Hieher sind namentlich die „Narren" Shakes-

[1]) *G. G. Gervinus*, Shakespeare II, 309 der vierten Aufl.

[2]) Gesch. des Dramas I, 163 und XIII, 57.

peare's, dann noch vorzüglich der Bastard Philipp Faulconbridge — dieses in seinen Vorzügen wie in seinen Schwächen glänzende Spiegelbild des englischen Nationalcharakters — und vielleicht auch Domitius Enobarbus in „Antonius und Kleopatra" zu zählen. Freilich gehen dieselben wie auch noch einzelne andere Charaktere des grossen Tragikers, Klein's Ausdruck zu brauchen, „in der allegorischen Tarnkappe" einher, so dass sie ihrer vollen Bedeutung nach lediglich dem geübtesten Auge erkennbar werden. Gleichwohl jedoch sind sie „Träger von des Dichters Busengedanken und Verkünder und Aussprecher derselben, wie der Chor im griechischen Trauerspiele, aber in die Handlung und Geschicke mitverflochten und ohne die leiseste Ahndung einer solchen Mitwissenschaft um des Dichters leitende Ideen." Etwas anders urtheilt *Otto Banck*,[1]) welcher ganz verallgemeinernd erklärt: „Shakespeare ersetzt durch die Reden seiner Nebenpersonen die Wirkung des griechischen Chors nicht nur vollständig, sondern zwanglos und natürlich, da er diesen wirkungsvollen, aber künstlichen und selbst in der antiken Tragödie nicht immer lebenswahren (?) Apparat ganz überflüssig zu machen weiss. Diess geschieht, indem er eben jene Nebenpersonen die logisch und nothwendig im Publikum über die scenische Aktion aufsteigenden Betrachtungen aussprechen lässt. Dadurch wird der Zuschauer gleichsam mithandelnd; sein durch die mächtige Erregungskraft der Poesie gefesselter und gefolterter Sinn fühlt sich ab und zu wieder *ent*fesselt und erleichtert. Diess schützt gegen Abspannung und Lethargie und giebt der Seele einen höheren, aber gesunden, fieberlosen Pulsschlag." Man sieht, Otto Banck steht ganz auf Schlegel'schem Standpunkte und vermag sich von der Voraussetzung, der Chor sei „idealisirter Zuschauer", auch da nicht loszumachen, wo er ein dem Chor parallel laufendes Element der modernen Tragödie mit jenem in Vergleich zu ziehen sucht. Das Richtige ist, wie nach dem Vorhergehenden selbstverständlich erscheint, dass die Nebenpersonen, gleich dem Chor, sich stets und ausnahmslos

[1]) *Otto Banck*, Kritische Wanderungen in drei Kunstgebieten. Leipzig, Dürr, 1865. I, 106.

an das Stück oder den Auftritt und dessen eigenste Verwicklungen halten und mitten heraus aus diesen ihre Stimme erheben und in die Wagschale legen. Die akustische Täuschung Banck's besteht nun darin, dass er als Votum des Zuhörers X oder Y erkennt, was für den Dichter ausnahmslos und einzig aus dem Schoosse seines Werkes hervorgegangen sein muss. Damit ist allerdings nicht ausgeschlossen, dass auch im Auditorium jeder erste Beste, dem's beliebt, sich in einen stillen Gedankenaustausch mit den Beherrschern der Bühnensituation setzen darf.

Als eines der wichtigsten Ersatzmittel des tragischen Chors sind endlich noch die *komischen Scenen der modernen Tragödie* zu betrachten, — ein Pendent, welches zum Theile schon mit dem eben erwähnten gewissermaassen zusammenfällt. Man möchte nun wohl zunächst theoretisch einige Zweifel hegen über die Berechtigung komischer Elemente im Trauerspiele. Aber schon die Praxis der Alten belehrt uns in diesem Betrachte eines Andern. Vom Wächter in der Sophokleischen „Antigone" und von der Amme in den „Koephoren" wurde bereits gesprochen. Man lese nur, um das wohl minder bekannte Beispiel mehr hervorzuheben, die Rede Kilissa's und sage noch, dass dieselbe nicht auch ebenso gut in einer Aristophanischen Komödie stehen könnte, wie sie sich thatsächlich ganz vortrefflich in dem Mittelstück einer grossartigen tragischen Trilogie ausnimmt! Während das grause Werk des Muttermordes sich vorbereitet, plaudert Kilissa [1]):

All' and'res Leid trug ich geduldig bis an's End';
Dass aber mein Orestes, meiner Seelen Lust,
Den aus der Mutter Schooss ich nahm und auferzog
Mit aller Unruh Nächtens, wenn das Kindchen schrie,
Und all' den vielen Plagen, die ich vergebens nun
Ertrug, — denn solch' ein unverständig' Kindchen muss,
Wie's liebe Vieh man zieh'n, nicht wahr? mit klugem Sinn;
Da kann es denn nicht sprechen, solch ein Wickelkind,
Ob's Hunger, ob es Durst hat, ob sich nass gemacht,
Der kleine Magen macht, was je nach seiner Noth;
Das muss voraus man merken, und, glaub' mir, man irrt
Sich auch, und wäscht dem Kinde dann die Windeln rein,

[1]) Aesch. Coeph. 748—765 ed. Dind., die Uebersetzung nach *Droysen.*

Versieht zugleich der Wäscherin und Amme Dienst;
Und ich versah die beiderlei Geschäfte selbst,
Und hatt' Oresten seinem Vater aufzuziehn; —
Nun muss ich Arme hören, dass er gestorben ist,
Muss nun zum Herrn geh'n, der geschändet unser Haus,
Und meine Zeitung frohen Sinnes hören wird.

Ein tüchtiger Philologe älterer Schule, *Rudolf Heinrich Klausen*[1]), konnte noch erläutern, dass derlei Schilderungen eigentlich „*stören* („vexant animum"), indem sie die Gewalt des tragischen Mitleids, welches durch das Vorhergehende gar mächtig erregt worden sei, herabmindern, um so den im Folgenden auf's Neue losbrechenden Sturm der Seele besser vorzubereiten." Hierin ist Wahres und Falsches vermengt; auch erscheint so noch nicht Alles gesagt, was eben unumgänglich nöthig ist zur Beleuchtung dieser Sache. Uebrigens findet man Spuren einer Vermischung des Komischen mit dem Tragischen auch sonst bei den Alten; selbst schon im Homer. Oder hat nicht bereits dieser seine mit Sandhaufen harmlos spielenden Knaben, während das Leichenfeld vor Troja sich immer mehr mit Erschlagenen füllt?[2]) Findet sich nicht schon bei Homer der mit witzelnden Worten eingeführte Leitbock des Odysseus, während die Lachen Blutes der vom Kyklopen gemordeten Gefährten um Rache zum Himmel dampfen?[3]) Das Satyrspiel der Alten, welches die Jammerfülle der im vorhergehenden Tragödiencyklus dargestellten Schicksale zu mildern suchte, zeigt, wie früh eine solche Duplicität des dramatischen Genusses als lebendiges Bedürfniss empfunden worden ist. Komisches mit Ernstem gepaart weist ferner Kalidasa's „Sakuntala" auf[4]). Und steht nicht auch im Nibelungenliede die kreuzlustige Bärenscene, ganz kurz bevor Hagen seinen schrecklichen Speerwurf vollführt?[5])

---

[1]) Aeschyli quae supersunt ed. *Rud. Henr. Klausen*, Gotha, Hennings, 1835. I_2, 180.

[2]) Hom. *O*, 362 ff.

[3]) Hom. *ι*, 444 ff.

[4]) Vgl. *Stigell* im Gymnasialprogramm von Mainz a. d. J. 1863: Shakespeare und die tragische Kunst der Griechen, Seite 11.

[5]) Nibelungenlied, Str. 888 ff. der Lachmann'schen Ausgabe; vgl. besonders Str. 900.

Wie sehr nicht nur eine zahme Zuthat des komischen Elementes, sondern sogar eine möglichst gesteigerte Form des Letzteren, welche — mitten in der Tragödie — Musik und Tanz zu fast weltlichem Genusse vereinigt[1]), bei den Alten eingebürgert war: Diess zeigt am besten das *Hyporchem*, welches bei Sophokles allemal eben vor der Katastrophe eintritt. Ich erinnere bloss an den bekannten Gesang im „Ajax": „Vor Freude schaudr' ich, hoch in Wonne flieg' ich auf u. s. w."[2]), sowie an den in der „Antigone": „Vielnamiger, wonnige Zier der Kadmosjungfrau u. s. w."[3]) Wenn also der Wegfall des antiken Chors die Verschmelzung des Tragischen mit dem Komischen schon im Allgemeinen gewissermaassen als *Ersatz* heischen musste: so darf das Hyporchem noch insbesondere für einen direkten Beweis gelten, dass jene Verschmelzung einerseits, und namentlich gewisse Chorgesänge andererseits aus den nämlichen Lebensbedingungen hervorgegangen sein und dem gleichen künstlerischen Zwecke dienen müssen.

Wie nicht anders zu erwarten, zeigt sich die Versetzung der tragischen Handlung mit komischen Elementen am grossartigsten bei *Shakespeare*. Dieser hat also hiedurch gleichfalls seine Emancipirung von dem Chore der Alten in glänzendster Weise vollzogen. Sogenannte komische Figuren Shakespeare'scher Tragödien sind insbesondere Mercutio in „Romeo und Julia", der Narr im „König Lear", der Thorwärter in der Pförtnerscene des „Macbeth", die Todtengräber im „Hamlet" u. a. m. Erklärt man Scenen, in welchen derartige Personen vorkommen, schlankweg für „*Harlekinaden*", wie beispielsweise noch *Philipp Josef Geyer*[4]) thut, so beweist Diess mindestens, dass man von ihrem *Kunstwerthe* keine „blasse Idee" habe. Welches ist nun der Sinn ähnlicher Auftritte, die ja auch deutscher Dichtung nicht fremd sind — man braucht bloss Goethe's „Faust" anzufüh-

[1]) *G. Bernhardy*, Grundriss der griechischen Literatur II_1, 630 der dritten Bearbeitung.

[2]) Soph. Ai. 694 ff. ed. Dind.

[3]) Soph. Ant. 1115 ff. ed. Dind.

[4]) Studien über tragische Kunst von *Philipp Josef Geyer*, 2 Bdchn. Leipzig, Weigel, 1860—1861. I, 44.

ren —? Sollte damit wirklich nur dem Zeitgeschmacke gehuldigt oder, was schlimmer sein würde, bloss den uralten Gelüsten des grossen Publikums, welches nun einmal nach chamäleonartigem Farbenspiel, selbst in der Tragödie, verlangt, ein Zugeständniss gemacht sein? Der Genius Shakespeare wäre nicht freizusprechen von Aeusserlichkeiten des erwähnten Schlages? Und doch *ist* er freizusprechen davon, und der Grund, dass sogenannte Komik auch in der guten Tragödie Platz und Berechtigung hat, liegt viel tiefer, und doch zugleich nahe genug, um vor Aller Augen offen zu liegen. Der moderne Dichter, welcher, nach dem Muster Shakespeare's, komische Partien dem Trauerspiele einverwebt, erreicht dadurch erstlich die vermehrte Annäherung der künstlerisch nachgeahmten Handlung an die Wirklichkeit[1]). Wenn Sokrates in Platon's „Gastmahl" den Gedanken ausführt, derselbe Dichter könne Tragiker und Komiker sein, so ist Das, wie *Christian Muff*[2]) richtig sieht, nicht mehr antike, sondern moderne Vorstellung. Bei den Alten ist der Tragiker nur Tragiker, der Komiker nur Komiker, und Poeten, wie Shakespeare und Goethe, die in fast sämmtlichen Dichtarten Vorzügliches leisten, wären im Alterthum geradewegs unerhörte, ja vielleicht unmögliche Erscheinungen gewesen. Die grosse Tragödie der Modernen zeigt also durch jenes Ineinanderfliessen des Komischen mit dem Tragischen, gegenüber dem Trauerspiele der Alten, eine bedeutendere Lebenstreue und Lebenswahrheit. Die wahre Tragödie, als Spiegel der Welt, muss eben die *ganze* Welt in ihrem Wesen wiederspiegeln, — diese ganze Welt mit ihren Schnörkeln und Buckeln, mit ihren Burzelbäumen und Thränen, mit ihrem Gekicher und Todesgeröchel. Zudem lässt uns ja insbesondere Schopenhauer nicht den geringsten Zweifel übrig, was denn das *Positive* daran ist. Könnte man doch die lustigen Auftritte des Trauerspieles gleichsam seine „Lockvögel" (III, 657) heissen! Glaube man nur ja nicht, dass es mit

[1]) S. *Hermann Baumgart*, die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik, Seite 145 ff.

[2]) Antik und Modern. Ein Vortrag von *Christian Muff*. Halle, Mühlmann, 1879. Seite 40. Vgl. auch *Böckh*, Encyklopädie & der philologischen Wissenschaften, Seite 276.

dieser Heiterkeit weit her ist! Sehr treffend ist, wie *Otto Ludwig*[1]) darüber urtheilt: „Der Narr im „Lear“,“ so sagt er, „wirft komische Streiflichter auf die Situation, aber er und seine Empfindungen sind so ernster und schmerzlicher Natur, wie die irgend einer der andern Personen in dem Stücke. Es ist *Tragik in komischer Ausdrucksweise.* Ihm ist's mit seinen Spässen nicht Ernst. Theils will er den alten Herrn aufheitern, wozu er ja angestellt ist, theils kommt ihm sein Handwerk mechanisch an. Es sind also nicht eigentlich komische Scenen, in denen er auftritt. So ist's mit Hamlet, wenn er spaasst, und überall, wo Shakespeare's tragische Helden komische Stellen haben. Der Witz der Verzweiflung, der Ermüdung, des Aergers, des Wahnsinns, der Witz, der Anderen den Schmerz verstecken soll, der Humor, in dem man sich selbst objektivirt und mit wehmüthig-mitleidigem Lächeln sich zum Besten hat, der Witz des Selbsthohnes, womit eine Leidenschaft die andere gegen den Verstand zu Hilfe ruft, mit dem sich der Mensch aufstacheln will zu Etwas, wovon Temperament oder Ueberlegung ihn abhält: das Alles ist im Grunde gar nicht komisch.“ An einer andern Stelle[2]) bemerkt *Otto Ludwig*, dass die Witze des Narren im „Lear“, „wie ein komischer Chor, immer auf den tragischen Kern selbst gehen; indem sie ihn mit humoristischen Schlaglichtern beleuchten, sind die Schlaglichter selbst von der *Trübe dieser Atmosphäre angedunkelt.* Aehnlich liegt auf der Todtengräberscene des „Hamlet“ sozusagen der tragische Lichtreflex des Ganzen.“

Herbart, in der Recension des *Chr. Herm. Weisse*'schen Werkes: „System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit“[3]), glaubt, dass der tragische Dichter „die Gefahr jener schiefen Auffassung, die selbst das Tragische bei *geringem* Anlass gern in Lächerliches verkehrt, durch *starke* komische Effekte wohl am sichersten vermeiden könne“; ja er hält auch dafür, dass Diess sogar „vielleicht die Hauptsache sein dürfte“ bei jener Verschmelzung der

[1]) Shakespearestudien, Seite 105.

[2]) Shakespearestudien, Seite 166.

[3]) S. *Herbart*, kleinere philosophische Schriften III, 783.

Elemente des Komischen und des Tragischen. Im Hinblick auf den allbekannten Satz: „Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt“ (vgl. III, 108), sowie in der wohlgemeinten Besorgniss, die üblen Folgen desselben dem Trauerspieldichter zu ersparen, scheint hier *Herbart* dem Letzteren eine Art homöopathischer Prophylaxis zu empfehlen. Damit die Herren Zuschauer in Augenblicken der herzzerreissendsten Tragik keinen Lachkitzel empfinden, soll dieser gleichsam zum Voraus entsprechend abgeleitet werden. Das meint hier wohl Herbart, falls ich ihn nicht missverstehe. Ob indess mit solchem Mittel auch nur der bewusste Zweck erreicht wird, ist wohl sehr fraglich. Wer war nicht schon Zeuge, dass, selbst bei würdiger Darstellung, der oder jener minder verständige Zuseher, kurz vor Schluss des „Hamlet“, wo Hamlet in das Grab der Ophelia hinabspringt, sich ganz herzlich vergnügt, trotzdem in diesem Stücke doch sattsamst Vorsorge getroffen erscheint, dass man sich seiner Lachgeister früher entledige? Hinwiederum erzählt andererseits Schopenhauer selbst (M, 195), dass er einst, bei der Aufführung eines schlechten Stückes von *Zacharias Werner*, gelacht, während neben ihm eine Frau vor Rührung geweint habe. Darum vermag ich bloss zu wiederholen, dass die Berechtigung der sogenannten komischen Scenen des Trauerspiels im Wesen der Sache selbst, in der eigentlichsten Mission des Dichters, begründet sein muss und keineswegs aus Seitenzwecken zu begreifen ist. *Wahrheit* und vor Allem nur Wahrheit sei die Aegide, unter welcher er vielen Klippen Trotz bieten wird; Rücksichten auf das Publikum und die individuellen Launen seiner Vertreter kann sich allerdings der analysirende Kritiker aus einem tragischen Kunstwerke herauslesen: dieselben dürfen aber niemals einen Leitstern für die Arbeit des Dichters abgeben. Der Grossmeister der Tragik selbst lässt seinen Hamlet[1]) zu den Schauspielern sagen: „Und die bei Euch den Narren spielen, lasst sie nicht Mehr sagen, als in der Rolle steht: denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein

[1]) Shakespeare's „Hamlet“ III, 2.

nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist. Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut.“ Shakespeare's hier ertheilter Wink kann wohl unschwer vom Schauspieler auf den Dichter und sein Amt übertragen werden. Daraus aber dürfte erhellen, dass der grosse Tragiker das Urtheil *Herbart's* seinerseits kaum bestätigen würde.

Und sollte es demnach, ausser der Wahrheit, keine Aufgabe mehr geben, welche die sogenannten komischen Stellen und Personen im tragischen Drama zu erfüllen haben? Ein Punkt ist hier allerdings noch anzuführen, der aber, bereits im Vorbeigehen berührt, mit jener vom Dichter vor Allem anzustrebenden Lebenstreue auf das innigste zusammenhängt. Jene sogenannten komischen Partien sollen für das Gemüth des empfänglichen Zuhörers ein Ruhe-, Erholungs-, Erfrischungspunkt, die schmeichelnde Phantasmagorie sein, durch die er den kämpfenden Helden auf's Neue hineingelockt sieht in die Täuschungen des Daseins, bis dann, am Schlusse, aller Wahn zerstiebt. „Wirkt ja das Erwachen der Hoffnung bis zur Zuversicht in den Personen tragisch, wenn der Zuschauer weiss, dass diese Hoffnung eine vergebliche, ja um so milder, je gewisser der Zuschauer Diess weiss“ [1]). Mit dieser zwiefachen Aufgabe erscheint die Bedeutung der sogenannten komischen Bestandtheile des modernen Trauerspieles wohl genugsam bestimmt.

Im Anschlusse an den soeben besprochenen Punkt ergiebt sich als weiterer Unterschied der antiken von der modernen Tragödie die namentlich dort vorwaltende *Ironie* und der insbesondere hier sich geltend machende *Humor*. Ironie und Humor ihrer psychologischen Genesis nach zu beschreiben sowie in ihrer ästhetischen Bedeutung fest zu umgränzen, reiht sich ohne Zweifel den schwierigsten Themen an, welche in der philosophischen Forschung der Gegenwart zur Sprache kommen. Trotzdem ein so feinfühliger Gelehrter, wie *Moriz Lazarus*, der von seinem „völkerpsychologischen“ Standpunkte aus wohl hervorragend dazu berufen war, den „Humor als psychologisches Problem“ in glänzen-

[1]) *Otto Ludwig*, Shakespearestudien. Seite 16.

der Sonderschrift[1]) behandelt, ist längst noch nicht einmal die allerdings fast unmögliche Definition des Begriffes selbst mit Endgiltigkeit festgestellt. *August Greguss*[2]) hat desswegen so gar Unrecht nicht, zu behaupten: „Wer den Humor *definiren* wollte, müsste auch über Shakespeare's oder wenigstens Jean Paul's Humor verfügen." Günstiger steht es um die Einsicht in das Wesen der *Ironie*; doch haben hier wiederum umfassende Untersuchungen — so die von *J. H. Schlegel*[3]) — versäumt, ihr eigentliches Ergebniss kurz und bündig, mit voller Präcision, darzulegen.

Von Schopenhauer selbst besitzen wir eine aufmerksame und, wie mir vorkommt, sehr beachtenswerthe Deutung beider Begriffe, auf die sich der Philosoph des Pessimismus nicht Wenig zu Gute gethan hat (vgl. M, 195). Wenigstens beschwert er sich, kurz nachdem die erste Auflage des Buches von Lazarus: „das Leben der Seele" erschienen war[4]), in seinem vorletzten Briefe an Julius Frauenstädt (M, 710), darüber, dass man nicht kenne, was *er* über Humor geschrieben habe. Aber auch, wie Schopenhauer den Humor einmal, seinem Hauptapostel gegenüber, mündlich erläuterte, dürfte für den hiesigen Zusammenhang lehrreich sein. Als nämlich der Philosoph des Pessimismus einst[5]) zu Dresden mit seinem Hauptwerk schwanger gieng, zeigte er — so erzählt *Frauenstädt* (M, 241) — in seinem ganzen Wesen und seinen Gebärden etwas so Auffallendes, dass man ihn beinahe für toll gehalten habe. Einmal, im Dresdener Treibhause umhergehend und ganz in Betrachtungen über die Physiognomie der Pflanzen vertieft, habe er sich gefragt, woher diese so verschiedenen Formen und Färbungen der Pflanzen. Er habe dabei vielleicht laut mit sich gesprochen und sei dadurch sowie durch seine Gestikulationen dem Aufseher

[1]) *Moriz Lazarus*, das Leben der Seele. Berlin, Dümmler, 1876. I, 231 ff. 2. Auflage.

[2]) *August Greguss*, Reden und Studien, übers. von G. Heinrich. Zerbst, Luppe, 1875. Seite 128.

[3]) *J. H. Schlegel*, die tragische Ironie bei Sophokles. Tauberbischofsheim, Lang, 1874.

[4]) Berlin, Schindler, 1856.

[5]) Es war im Jahre 1818. S. *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, Seite 162 der 2. Aufl.

des Treibhauses aufgefallen. Dieser sei dann neugierig gewesen, wer denn dieser sonderbare Herr sei, und habe ihn beim Weggehen ausgefragt. Hierauf Schopenhauer: „Ja, wenn Sie mir Das sagen könnten, wer ich bin, dann wäre ich Ihnen vielen Dank schuldig.“ Da habe ihn Jener angesehen, als ob er einen Verrückten vor sich habe. „Das aber ist *Humor*,“ fügte Schopenhauer bei dieser Gelegenheit hinzu. Ein andermal (III, 507) rückt er Denjenigen, welche den Zweck der Welt in das armseelige Erdenglück setzen, vor, dass dieselben im Grunde auch schlechte Christen seien; da der wahre Geist des Christenthums die Erkenntniss der Nichtigkeit des Erdenglückes sei: Diess, sagt er, sei der Geist und Zweck des Christenthums, der wahre „*Humor* der Sache“. Ein gar naiver Ausdruck der natürlichen Sinnesart des Menschen ist, so heisst es endlich noch (III, 587), die bekannte Ueberschrift der mit dem Phallus verzierten Thüre der fornix zu Pompeji: „Heic habitat felicitas“: diese war für den Hineingehenden naiv, für den Herauskommenden ironisch, und an sich selbst *humoristisch.*

Theoretisch aber erklärt Schopenhauer Ironie und Humor so. Er geht dabei (III, 109) von der Definition des Scherzes, als des absichtlich Lächerlichen, aus. Der Scherz ist nach Schopenhauer das Bestreben, zwischen den Begriffen des Andern und der Realität, durch Verschieben des Einen dieser Beiden, eine Diskrepanz zu Wege zu bringen; während sein Gegentheil, der Ernst, in der wenigstens angestrebten, genauen Angemessenheit Beider zu einander besteht. Versteckt nun aber der Scherz sich hinter dem Ernst: so entsteht die *Ironie*, z. B. wenn wir auf die Meinungen des Andern, welche das Gegentheil der unsrigen sind, mit scheinbarem Ernst eingehen und sie mit ihm zu theilen simuliren; bis endlich das Resultat ihn an uns und ihnen irre macht. So verhielt sich Sokrates dem Hippias, Protagoras, Gorgias und andern Sophisten, überhaupt oft seinem Kollokutor gegenüber. — Das Umgekehrte der Ironie wäre demnach der hinter den Scherz versteckte Ernst, und Diess ist der *Humor*. Man könnte ihn den doppelten Kontrapunkt der Ironie nennen. — Die Ironie ist objektiv, nämlich auf den Andern berechnet; der Humor subjektiv, nämlich zunächst

nur für das eigene Selbst da. Demgemäss finden die *Meisterstücke der Ironie sich bei den Alten, die des Humors bei den Neueren*[1]). Denn, näher betrachtet, *beruht der Humor auf einer subjektiven, aber ernsten und erhabenen Stimmung, welche unwillkürlich in Konflikt geräth mit einer ihr sehr heterogenen gemeinen Aussenwelt*, der sie weder ausweichen, noch sich selbst aufgeben kann; daher sie zur Vermittlung versucht, ihr eigene Ansicht und jene Aussenwelt durch dieselben Begriffe zu denken, welche hiedurch eine doppelte, bald auf dieser, bald auf jener Seite liegende Inkongruenz zu dem dadurch gedachten Realen erhalten, wodurch der Eindruck des absichtlich Lächerlichen, also des Scherzes entsteht, hinter welchem jedoch der tiefste Ernst versteckt ist und durchscheint. Fängt die Ironie mit ernster Miene an und endigt mit lächelnder, so hält der Humor es umgekehrt. Als klassische Meister des Humors pflegte Schopenhauer insbesondere diese Drei anzuführen: *Shakespeare, Jean Paul* und *Tristram Shandy* (M, 242). Als wirklicher Humorist tritt nach Schopenhauer (III, 110) gleichfalls *Heinrich Heine* auf, welchen der Erstere auch überhaupt für ein wahres Genie (M, 167) hielt, in seinem „Romancero": hinter allen seinen Scherzen und Possen merken wir einen tiefen Ernst, der sich schämt, unverschleiert hervorzutreten. Von besonderen Beispielen des Humors erwähnt Schopenhauer (III, 102) die Scene aus „Romeo uud Julie"[2]), wo Romeo zu dem lebhaften, aber soeben tödtlich verwundeten Merkutio sagt: „Sei guten Muths, Freund! Die Wunde kann nicht beträchtlich sein", und Merkutio antwortet: „Nein, nicht so tief, wie ein Brunnen, noch so weit, wie eine Kirchthüre; aber es reicht eben hin. Fragt morgen nach mir, und Ihr werdet einen stillen Mann an mir finden", unter welchen Begriff hier der Todte subsumirt wird: im Englischen kommt aber noch das Wortspiel hinzu, dass a grave man zugleich den ernsthaften und den Mann des Grabes bedeutet. — Aehnlich sagt im

[1]) Aehnlich sagt *Eduard Pfander* (die Tragik des Euripides, Seite 34), wie es scheint, ohne Schopenhauern zu kennen: „Die εἰρωνεία ersetzte den Alten wenigstens theilweise den Humor, der erst den Völkern christlicher Religion eine Möglichkeit wurde."

[2]) III. Akt, 1. Scene.

„Hamlet“ [1]) *Polonius:* „Mein gnädigster Herr, ich will ehrerbietigst meinen Abschied von Euch nehmen“, worauf *Hamlet:* „Ihr könnt Nichts von mir nehmen, Herr, das ich lieber fahren liesse — bis auf mein Leben.“ — Sodann, vor der Aufführung des Schauspiels bei Hofe, sagt *Hamlet* [2]) zu Ophelia: „Was kann ein Mensch Besseres thun, als lustig sein? Denn seht nur, wie fröhlich meine Mutter aussieht, und doch starb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden.“ Hierauf *Ophelia:* „Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz.“ Und *Hamlet:* „So lange schon? Ei, so mag der Teufel schwarz gehen: ich will einen Zobelpelz tragen.“ Wie auch aus den angezogenen Beispielen ersichtlich ist, beruht der Humor — so bemerkt Schopenhauer (a. a. O.) weiter — auf einer besondern Art der Laune, durch welchen Begriff in allen seinen Modifikationen ein entschiedenes Uebergewicht des Subjektiven über das Objektive bei der Auffassung der Aussenwelt gedacht wird. Auch *jede poetische oder künstlerische Darstellung einer komischen, ja sogar possenhaften Scene, als deren verdeckter Hintergrund jedoch ein ernster Gedanke durchschimmert, ist Produkt des Humors, also humoristisch.* Es ist darum nach Schopenhauer — und wer möchte ihm hierin nicht Recht geben? — auch unrichtig, die Ausdrücke „komisch“ und „humoristisch“ als gleichbedeutend zu gebrauchen. Denn das Wort *Humor* ist von den Engländern entlehnt, um *eine ganz eigenthümliche und sogar dem Erhabenen verwandte Art des Lächerlichen auszusondern und zu bezeichnen; nicht aber,* um jeden Spaass und jede Hanswurstiade damit zu betiteln: kurz *der Humor ist ein Kind des Lächerlichen und Erhabenen.*

Ich habe im Voranstehenden Schopenhauer's eigene Auseinandersetzung fast gar nicht unterbrochen. Dabei ergeben sich mir die folgenden Gedanken. Es scheint zunächst, als ob Schopenhauer's Theorie des Lächerlichen im Allgemeinen neustens durch *Ewald Hecker's* einschlägige Untersuchungen [1]) sogar eine Art *physiologischer Bestätigung*

[1]) II. Akt, 2. Sc.

[2]) III. Akt, 2. Sc.

[3]) *Ewald Hecker*, die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Ein Beitrag zur experimentellen Physiologie für Naturforscher, Philosophen und gebildete Laien. Berlin, Dümmler, 1873.

gefunden habe, wie ja Diess mit Schopenhauer'schen Sätzen auch sonst mehrfach der Fall gewesen ist.[1]) Gleichwohl muss man alsbald auch erkennen, dass, so zutreffend Schopenhauer's Auslegung des Humors immerhin sein mag, seine Begriffsbestimmung der Ironie, mindestens für die *tragischen Kunstwerke des Alterthums*, keineswegs ausreichend genannt werden kann. Dieselbe mag passen für die sprichwörtliche „Sokratische Ironie“ [2]) Platonischer Dialoge, durch deren vielverschlungene und vielverzweigte Irrgänge ihr Verfasser gleichwohl den Faden des Zusammhanges wie mit eiserner Hand festzuhalten weiss (II, 337. V, 53), so dass jenes Princip der Ironie hier gleichsam mit als Unterstützung sich bewährt, um dem Hauptgedanken zum schliesslichen Siege zu verhelfen. Schopenhauer's Definition der Ironie könnte ferner noch hingehen, wo es jene beispielsweise auch in Oden Pindar's beobachtete künstlerische Eigenheit der Rede gilt, welcher zufolge man glauben könnte, der Dichter überlasse sich dem Ungefähr, während er nichtsdestoweniger in klarstem Bewusstsein seines Planes verfährt.[3]) Jene Definition trifft demnach vielleicht alle Arten der Ironie[4]) — die schwierigste derselben, die „ironische Ironie,“ [5]) nicht ausgenommen —, insoferne dieselben unter den Gesichtspunkt der Sprachkunst fallen, und Letztere im Dienste der Rede steht. Etwas fast durchaus und wesentlich Anderes ist indessen jene erhabene *„tragische Ironie“*, wie sie namentlich bei *Sophokles*,[6]) jedoch auch bei *Euripides*[7]) sich zeigt. Daselbst erscheint sie nicht als Darstellung eines

---

[1]) S. *Julius Frauenstädt*, Einleitung zur Gesammtausgabe Schopenhauer's, Seite XVI ff. des ersten Bandes.

[2]) Vgl. Cicero, Academicae quaestiones IV, 5: Socrates autem de se ipse detrahens in disputatione plus tribuebat iis, quos volebat refellere. Ita cum aliud diceret atque sentiret, libenter uti solitus est ea dissimulatione, quam Graeci εἰρωνείαν vocant.

[3]) S. *Ottfried Müller*, Geschichte der griechischen Literatur I, 407 der zweiten Ausgabe.

[4]) Vgl. *Gustav Gerber*, die Sprache als Kunst II_2, 83 ff.

[5]) *Böckh*, Encyklopädie &, Seite 144.

[6]) Ausser der *J. H. Schlegel*'schen Schrift (s. oben) vgl. noch *C. Thirlwall* im Philologus VI, 81. ff. und 254 ff.

[7]) *O. Ribbeck*, Euripides und seine Zeit. Bern, 1860. Seite 30.

einzelnen Seelenmoments, sondern als Ausdruck einer Weltauffassung. Als solche Stimmung erkennt sie die Nichtigkeit des ganzen menschlichen Wesens gerade in seinem Höchsten und Edelsten.[1]) Als solche Stimmung sucht sie „ihren Schmerz über die Beschränktheit des irdischen Daseins in schneidenden Kontrasten zwischen der Wirklichkeit und den Vorstellungen der Menschen auszudrücken.“[2]) So weckt sie immer auf's Neue trügerische Hoffnungen, sie verheisst Erfolge und wiegt die Handelnden in das Gefühl voller Sicherheit, während dieselben, schon dem Untergange geweiht, am Rande des Abgrundes hinwandeln.[3]) Es ist, wie wenn sie Balsam auf Todeswunden träufelte, um diese dann desto grausamer aufzureissen. „Sehr zweckmässig hebt“, nach *Vischer's* Bemerkung[4]), „das Wort Ironie jenen erhabenen Witz des Schicksals hervor, das sein Opfer desto höher steigen lässt, je tiefer es sinken soll, das uns die menschliche Grösse zu zeigen scheint und vielmehr, eben indem es diese vor uns ausbreitet, die menschliche Schwäche enthüllt, das also, wie die rhetorische Ironie, darin seine Kraft hat, dass es den Anschein des Entgegengesetzten erzeugt, aber, sehr verschieden von dieser, nachdem es durch diese Zweideutigkeit den tragischen Schrecken hervorgebracht hat, dem zitternden Kinde die gute Meinung eröffnet, die zu Grunde lag.“ Die „blutigste“ Ironie, wie sonst kein zweites Dichtwerk, weist bekanntlich der „Oedipus König“ des *Sophokles* auf. In ihrem tragischen Spiegel zeigt sie dem Erdensohne sein wahres Wesen, nach *Klein*[5]) „forschgierige Menschenblödsicht, die sich in namenlosen Jammer hineinforscht, das herrlichste Schauspiel für Götter; sie zeigt den *Menschen*, das Sphinx-Räthsel der Schöpfung: kriechend erst auf allen Vieren; dann zweibeinig, alle Nasen lang stolpernd über die eigenen Füsse, bis er zuletzt, fortwährend stolpernd, als dreibeiniger Wackelkopf in ein *Loch* stolpert: das Loch im Rechnungsabschluss seiner Menschenweisheit

[1]) *Solger*, Vorlesungen über Aesthetik, Seite 125.
[2]) *Ottfried Müller*, a. a. O. I, 127.
[3]) *Böckh*, a. a. O. Seite 634.
[4]) *Friedr. Theod. Vischer*, über das Erhabene und Komische, Seite 144.
[5]) Geschichte des Dramas I, 348.

und wunderklugen Kalküle und Pläne — das Endergebniss, der einzig sichere Fund des Himmel und Erde durchwühlenden Grübelns dieses Maulwurfes, der als wackerer Minirer den Himmel zu Grabhügeln scharrt, um darunter der seeligen Urständ einer unsterblichen Verwesung entgegenzumodern." Einen furchtbar ironischen Zug trägt auch das Verhalten der Göttin Athene gegen den rasenden Ajax im gleichnamigen Stück des Sophokles, sowie nicht minder das Loos der Deianeira und des Philoktetes. „Den nicht vom Willen des Subjektes ausgehenden, nicht von ihm erkannten Gegensatz zwischen Voraussetzung und Thatbestand, Anschein und Wirklichkeit, Absicht und Ergebniss, Idealem und Realem", wie er ferner auch der „Elektra" des *Sophokles* aufgeprägt erscheint, hat *Adolf Westermayer*[1]) mit Sorgfalt nachgewiesen.

Ob denn allem Vorhergehenden nach wirklich ein so beträchtlicher Abstand zwischen *Ironie* und *Humor* besteht, und ob denn dieser Unterschied hienach auch ein erwähnenswerthes Sonderungsmerkmal zwischen altem und neuem Trauerspiel abgiebt? Es würde Schopenhauern keinesfalls schwer geworden sein, den Kernpunkt hier herauszukehren: seine bereits mitgetheilten Erörterungen leihen die beste Handhabe dazu. *Ironie* und *Humor* wurzeln nämlich wirklich, tief und wesentlich, in der Kompositionsform der antiken Tragödie einerseits, und der modernen andererseits, wie sich diese Kompositionsform in gewisser Richtung, fest und bestimmt, abschattet. Wenn die antike Tragödie „hoffnungslos der Götterstärke weicht", indem sie zu den Göttern spricht:

> Ihr führt in's Leben uns hinein,
> Ihr lasst den Armen schuldig werden,
> Dann überlasst ihr ihn der Pein:
> Denn alle Schuld rächt sich auf Erden .....

so umschreiben diese Worte des Harfenspielers zugleich die *Ironie* des tragischen Kunstwerkes der Alten auf das präciseste. Doch muss nach der antiken Ironie auch noch, was in der bedeutungsvollen Strophe Goethe's *nicht* liegt, das jammervolle Geschick des Einzelnen als eine Ausnahme

[1]) *Adolf Westermayer*, die Elektra des Sophokles, übersetzt und ästhetisch erläutert. Erlangen, Deichert, 1872. Seite 87 und besonders 194 ff.

gelten. An dieser gemessen vermag dann das undurchdringliche und so oft entsetzliche Walten der Himmlischen allerdings nur wie eine grosse Ironie anzumuthen, die gleichsam eine Schalksmaske trägt, hinter welcher der leibhaftige Gottseibeiuns sein Unwesen treiben könnte. Während also über den grausamen „Scherzen" der *„tragischen Ironie"* die ewig lebenden Götter Recht behalten und sich dabei noch ihrer Gewaltfülle und Oberherrlichkeit zu „freuen" das Herz haben, beinahe so, wie der den Zöllner bemitleidende Pharisäer der Bibel sagt: „O Herr, ich danke Dir, dass ich nicht bin, wie dieser": muss der arme Erdenwurm die Kosten jenes sonderbaren Vergnügens tragen. Beweis Dessen die Göttin Athene dem rasenden Ajax gegenüber, bei Sophokles. Das ist die *„objektive"* Seite der Ironie, welche somit, wie *Klein*[1]) nicht übel anmerkt, „immer nur Spiel des tragischen Witzes bleibt und über die Seele einen erkaltenden Hauch wehen muss." Ganz anders der *Humor*. Selbst noch der todtkranken Brust weiss er ein Wort der Heiterkeit zu entlocken, ja einen Satz, der ganz lustig „klingt". Und sogar dort, wo das von Aussen anstürmende Leid und die Verzweiflung auf's tiefste niederbeugen, kann der Humor, ohne doch den winzigsten Bruchtheil des Unglücks wegzunehmen oder bloss vergessen zu machen, gleichwohl die ganze Tragödie des Lebens fortscherzen, wobei dann Alles, also auch das Elend unseres Daseins, mit milderem Lichte übergossen ist. Der Ernst des Lebens und Leidens besteht dabei an sich fort, in ungeminderter Gänze, in voller, ungeschmälerter Furchtbarkeit: aber das wehzerquälte Menschenkind hat an der Leuchte der Erkenntniss eine gar glanzvolle Waffe gefunden, vor deren Strahlenreichthum alles Dunkel der Erdenbangigkeit und alle seine Schatten sich verflüchtigen müssen. *Darum* sagt man, der Humor sei zunächst für das Subjekt berechnet; darum sagt Diess auch Schopenhauer.

Bei *Börne* steht irgendwo[2]) die Bemerkung: „Einst

[1]) a. a. O. I, 318 f.

[2]) Das Citat ist der *M. Lazarus*'schen Schrift (das Leben der Seele, Seite 272) entlehnt. Wer Börne's Schriften kennt, weiss, dass aus denselben einzelne Sätze durchaus nicht leicht genau nachzuweisen sind.

war eine schönere Zeit, wo man den Humor nicht kannte, weil man nicht die Trauer und nicht die Sehnsucht kannte. Das Leben war ein olympisches Spiel.“ Gegen Geschmäcker lässt sich nun allerdings, wie bekannt, nicht streiten, und in den meisten Beziehungen ist die Frage, ob das Griechenthum oder das Christenthum den Vorzug verdiene — denn auf *diese* Alternative läuft Börne's Beschwerde hinaus — längst zu Gunsten des Ersteren entschieden. Allein in der Hauptsache ist, wie in diesen Blättern dargelegt worden, das Griechenthum siriusweit vom Christenthum entfernt, und hienach gestaltet sich auch der *Humor*, als specifische Errungenschaft der auf dem Christenthume beruhenden neuzeitlichen Tragödie, zu einem gleichfalls ästhetisch unendlich höher stehenden dramatischen Kompositionsmomente, als die *Ironie*. „Der Humor tritt,“ wie *Julius Bahnsen*[1]) selbst humoristisch anführt, „seinen Gang zur Nachlese auf dem Acker des Lebens erst an, wenn das Laub verwelkter Hoffnungen über die Stoppelfelder eingeheimster Thaten hinweht.“ Derselbe Bahnsen aber erkennt gleichfalls,[2]) dass „der Humor um so wirksamer ist, je deutlicher das Medusenhaupt des Pessimismus durch die Larve des lachenden Narren durchscheint.“ Vielleicht ist also auch gerade der Pessimismus diejenige „Färbung“ der Aesthetik, welche „die Lösung der schwierigen Frage über das Recht der Einführung des Komischen in die Tragödie sowie über die Gränze dieses Rechtes“ am zuversichtlichsten „*vorbereiten*“ darf.[3]) Wenigstens scheint mir, als ob Diess dem im besten Sinne humoristisch angehauchten Schopenhauerianer *Julius Bahnsen* — durch die mehrfach erwähnte Monographie: „das Tragische als Weltgesetz und der Humor“ — am meisten gelungen wäre.

Schopenhauer erörtert, wenn ich nicht irre, den *Humor* auch noch an einigen nicht unmittelbar hieher gehörigen Orten. Aber die gemeinten Stellen lassen sich — mutatis mutandis — in hiesigem Zusammenhange passend verwerthen, so dass dieselben das bisher gewonnene Resultat nur zu

[1]) Das Tragische als Weltgesetz und der Humor, Seite 132.

[2]) a. a. O. Seite 108.

[3]) *Friedrich Theodor Vischer*, kritische Gänge, neue Folge, VI, 122.

bestätigen vermögen. Dort, wo der Philosoph von dem zwischen den Genialen und den gewöhnlichen Menschen bestehenden Gegensatze spricht, sagt er auch wunderschön (III, 438): Die so häufig bemerkte trübe Stimmung hochbegabter Geister hat ihr Sinnbild am Montblanc, dessen Gipfel meistens bewölkt ist; aber wann bisweilen, zumal früh Morgens, der Wolkenschleier reisst und nun der Berg, vom Sonnenlichte roth, aus seiner Himmelshöhe über den Wolken auf Chamouni herabsieht: dann ist es ein Anblick, bei welchem Jedem das Herz im tiefsten Grunde aufgeht. So zeigt auch das meistens melancholische Genie eine aus der Manumission des Intellekts vom Dienste des Willens (III, 435) und somit aus der vollkommensten Objektivität des Geistes entspringende eigenthümliche, grosse, gleichsam überirdische Heiterkeit, welche, zu Zeiten durchbrechend, wie ein Lichtglanz auf seiner hohen Stirne schwebt und sehr wohl mit der Melancholie der übrigen Züge, besonders des Mundes, zusammenbesteht. Diess wird am sichtbarsten, wenn man das Genie mit den Andern in gleicher Bedrängniss erblickt: da erkennt man, dass es zu diesen sich verhält, wie der Mensch, dem allein das Lachen zusteht, zu dem in dumpfem Ernst dahinlebenden Thiere (N, 355). „In tristitia hilaris, in hilaritate tristis" — dieses Motto *Giordano Bruno's* gilt demnach auch für die Gemüthsstimmung des Genialen; nicht weniger jedoch gleichfalls für den *Humor*.

Der unübertroffene Meister des Humors ist *Shakespeare*: wir besitzen darüber eine kurze, aber gleichwohl sehr dankenswerthe Schrift von dem sinnigen Fabeldichter *Josef R. Ehrlich*.[1]) Auch *Julius Leopold Klein* hat den Shakespeare'schen Humor vielfach gewürdigt und glänzend — fast zu glänzend — gefeiert. „Dem Blute, das vom Dolche der Shakespeare-Tragik trieft", so äussert sich der Verfasser der oft erwähnten „Geschichte des Dramas,"[2]) „sind Tropfen des Blutes beigemischt, „das mit Kitzeln durch die Adern läuft und treibt den Geck Gelächter in die Augen",[3]) worin

[1]) Der Humor Shakespeare's. Vortrag von *Josef R. Ehrlich*, gehalten im Verein der Literaturfreunde. Wien, Manz, 1878.

[2]) XII, 556.

[3]) Shakespeare's „König Johann", Worte Johann's III. Aufz., 3. Sc.

dessen komisches Salz sich mit dem tragischen Thränensalz zu einem Schmerzenspathos mischt, von dessen herzdurchbeizender und zerschmelzender Kraft das attische Salz in den Thränen, die über die Wangen der attischen Melpomene-Maske rollten, keine Ahnung hatte." Nach einer andern Bemerkung *Klein's*[1]) war „der Dichter der Tragödien: „Antonius und Kleopatra," „Lear," „Macbeth," „Othello" und „Hamlet" der Einzige, der den Humor in den Blutkelch der tragischen Muse mischte und diesen, zum Liebesmahlkelche der neueren tragischen Kunst für alle Kulturvölker, darreichte." In *Goethe* kündet sich das antike Element auch dadurch an, dass er als Humorist sich weniger auszeichnete, dagegen aber im *ironischen* Genre[2]), wie es in den „Vögeln", in „Götter, Helden und Wieland", *in vielen Scenen des „Faust"*, namentlich auch in der *ganzen Zeichnung des Mephistopheles*[3]), sodann im „Reinecke Fuchs," dem „Jahrmarkte" u. s. w. hervortritt. Hiemit möge indessen keineswegs gesagt sein, dass Shakespeare nicht ebenfalls seinerseits die Ironie zu handhaben wusste. Er verstand auch Diess gelegentlich mit staunenswürdiger Virtuosität. Man gedenke bloss der berühmten Leichenrede des Antonius auf Julius Cäsar (VI, 130. N, 42)! Es ist also buchstäblichste Wahrheit, was *Wilhelm Wackernagel*[4]) zur Sache redet: „In Shakespeare's Tragödien, z. B. „Hamlet," findet man Ironie *und* Humor so eng und dicht eins mit dem anderen verschmolzen, dass kaum mehr zu sagen ist, wo das verachtungsvoll spottende Lachen der Ironie aufhöre und das wehmüthige Lächeln des Humors beginne."

Es erübrigt, des *letzten* Unterschiedes zu gedenken, der sich bei dem Trauerspiele der Neueren, gegenüber der antiken Tragödie, vielfach geltend macht. Es ist Diess die *Liebe*, als treibendes Moment der Handlung, als *tragisches Motiv*. Kein Philosoph der Welt — weder ein vorchristlicher,

---

[1]) a. a. O. XIII, 566.

[2]) *Rümelin*, Shakespearestudien, Seite 283.

[3]) Vgl. *A. W. Bohtz*, die Idee des Tragischen, Seite 246.

[4]) Poetik, Rhetorik und Stylistik von *Wilhelm Wackernagel*. Halle, Waisenhausbuchh., 1873. Seite 205.

noch ein nachchristlicher — schildert die *Bedeutung der Liebe für das Dasein und die Wirklichkeit und mithin auch für die Dichtkunst* mit so lebendigen Farben, wie Schopenhauer. Und darf auch keineswegs angenommen werden, dass ebenfalls noch *andere* Weltweise — etwa *Empodokles*, *Platon* und *Herder*[1]) — dieses ungeheuern Einflusses sich nicht in ähnlichem Maasse bewusst und hievon durchdrungen gewesen wären: so würde es immerhin unbillig sein, mit der volltönenden Anerkennung zurückzuhalten, dass gerade der Philosoph des Pessimismus voll der tapfern Selbstlosigkeit, voll der „exorbitanten Wahrheitsliebe"[2]), die ihm sogar von gegnerischer Seite zuerkannt wird, die Liebe als furchtbar gewaltige, ja als die *unbestritten erste und imponirendste Grossmacht der Erde* dargestellt hat.

Das *Geschlechtsverhältniss*, so sagt Schopenhauer (III, 588), spielt eine so wichtige Rolle in der Menschenwelt, dass es hierselbst eigentlich der *unsichtbare Mittelpunkt alles Thuns und Treibens* ist und trotz aller, ihm übergeworfenen Schleiern überall hervorguckt. Es ist die Ursache des Krieges und der Zweck des Friedens, die *Grundlage des Ernstes* und das Ziel des Scherzes, die unerschöpfliche Quelle des Witzes, der Schlüssel zu allen Anspielungen und der Sinn aller geheimen Winke, aller unausgesprochenen Anträge und aller verstohlenen Blicke, das tägliche Dichten und Trachten der Jungen und oft auch der Alten, der stündliche Gedanke des Unkeuschen und die gegen seinen Willen stets wiederkehrende Träumerei des Keuschen, der allezeit bereite Stoff zum Scherz, eben nur, weil ihm der tiefste Ernst zum Grunde liegt. Das aber ist das Pikante und der Spaass der Welt, dass die *Hauptangelegenheit aller Menschen* heimlich betrieben und ostensibel möglichst ignorirt wird. In der That aber sieht man dieselbe jeden Augenblick sich als den *eigentlichen und erblichen Herrn der Welt* aus eigentlicher Machtvollkommenheit auf den angestammten Thron setzen und von

[1]) Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit. 1. Theil, 2. Buch, 2. Abschnitt. Vgl. *V. Knauer*, Shakespeare als Philosoph der sittlichen Weltordnung, Seite 114 ff.

[2]) *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, Seite 405 der zweiten Aufl., vgl. daselbst Seite X der Vorrede.

dort mit höhnenden Blicken der Anstalten lachen, die man getroffen hat, sie zu bändigen, einzukerkern, wenigstens einzuschränken und, wo möglich, ganz verdeckt zu halten oder doch so zu bemeistern, dass sie nur als eine ganz untergeordnete Nebenangelegenheit des Lebens zum Vorschein komme. Nächst der Liebe zum Leben erweist sich, wie Schopenhauer (III, 610) des Weitern auseinandersetzt, die *Geschlechtsliebe* als die stärkste und thätigste aller Triebfedern, welche über die Bejahung der eigenen Existenz sogar hinausgeht (II, 387) und einer erneuerten Verschreibung an das Leben gleicht (II, 388), welche die Hälfte der Kräfte und Gedanken des jüngern Theils der Menschheit fortwährend in Anspruch nimmt, das letzte Ziel fast jedes menschlichen Bestrebens ist, auf die wichtigsten Angelegenheiten nachtheiligen Einfluss erlangt, die ernsthaftesten Beschäftigungen zu jeder Stunde unterbricht, bisweilen selbst die grössten Köpfe auf eine Weile in Verwirrung setzt, sich nicht scheut, zwischen die Verhandlungen der Staatsmänner und die Forschungen der Gelehrten, störend, mit ihrem Plunder einzutreten, ihre Liebesbriefchen und Haarlöckchen selbst in ministerielle Portefeuilles und philosophische Manuskripte einzuschieben versteht, nicht minder täglich die verworrensten und schlimmsten Händel anzettelt, die werthvollsten Verhältnisse auflöst, die festesten Bande zerreisst, bisweilen Leben oder Gesundheit, bisweilen Reichthum, Rang und Glück zu ihrem Opfer nimmt, ja den sonst Redlichen gewissenlos, den bisher Treuen zum Verräther macht, demnach im Ganzen auftritt als ein *feindseeliger Dämon*, der Alles zu verkehren, zu verwirren und umzuwerfen bemüht ist.

Man wird da veranlasst, auszurufen : Wozu der Lärm? Es handelt sich ja bloss darum, dass „jeder Hans seine Grethe finde“ : wesshalb sollte eine solche Kleinigkeit eine so wichtige Rolle spielen und unaufhörlich Störung und Verwirrung in das wohlgeregelte Menschenleben bringen? So fragt man, wie gesagt (III, 611), bei flüchtiger Betrachtung. Aber dem ernsten Forscher enthüllt allmälig der Geist der Wahrheit die Antwort. Es ist keine Kleinigkeit, um die es sich handelt : vielmehr ist die Wichtigkeit der Sache

dem Ernst und Eifer des Treibens vollkommen angemessen. *Der Endzweck aller Liebeshändel, sie mögen auf dem Sockus oder dem Kothurn gespielt werden, ist wirklich wichtiger, als alle andern Zwecke im Menschenleben, und daher des tiefen Ernstes, mit welchem Jeder ihn verfolgt, völlig werth. Das nämlich, was entschieden wird, ist nichts Geringeres, als die Zusammensetzung der nächsten Generation.* Die sämmtlichen Liebeshändel der gegenwärtigen Generation zusammengenommen sind demnach des ganzen Menschengeschlechtes ernstliche meditatio compositionis generationis futurae, e qua iterum pendent innumerae generationes.

Diese hohe Wichtigkeit der Angelegenheit, als in welcher es sich nicht, wie in allen übrigen, um *individuelles* Wohl und Wehe, sondern um das Dasein und die specielle *Beschaffenheit des Menschengeschlechtes in künftigen Zeiten* handelt, und daher der Wille des Einzelnen in erhöhter Potenz als Wille der Gattung auftritt, — diese ist es, worauf das Pathetische und Erhabene der Liebesangelegenheiten, das Transscendente ihrer Entzückungen und Schmerzen beruht, welches in zahllosen Beispielen darzustellen, die Dichter seit Jahrtausenden nicht müde werden; weil *kein Thema es an Interesse diesem gleich thun kann, als welches, indem es das Wohl und Wehe der Gattung betrifft, zu allen übrigen, die nur das Wohl der Einzelnen angehen, sich verhält, wie Körper zur Fläche. Daher eben ist es so schwer, einem Drama ohne Liebeshändel Interesse zu ertheilen; andererseits wird, selbst durch den täglichen Gebrauch, diess Thema niemals abgenutzt.*

Die Beschaffenheit des kommenden Geschlechtes, so heisst es etwas später (III, 629) bei Schopenhauer, ist das grosse Werk, womit Kupido unablässig thätig, spekulirend und sinnend, beschäftigt ist. Gegen die Wichtigkeit seiner grossen Angelegenheit, als welche die Gattung und alle kommenden Geschlechter betrifft, sind die Angelegenheiten der Individuen, in ihrer ganzen ephemeren Gesammtheit, sehr geringfügig; daher ist er stets bereit, diese rücksichtslos zu opfern. Denn er verhält sich zu ihnen, wie ein Unsterblicher zu Sterblichen, und seine Interessen zu den ihren, wie unendliche zu endlichen. Im Bewusstsein also, Angelegenheiten höherer Art, als alle solche, welche nur indivi-

duelles Wohl und Wehe betreffen, zu verwalten, betreibt er dieselben mit erhabener Ungestörtheit, mitten im Getümmel des Krieges oder im Gewühl des Geschäftslebens oder während des Wüthens einer Pest und geht ihnen nach bis in die Abgeschiedenheit des Klosters. Und wie nun der Verliebte im Grunde nicht seine Sache sucht (III, 637), sondern die eines Dritten, der erst entstehen soll — obwohl ihn dabei der Wahn umfängt, als wäre, *was* er sucht, *seine* Sache — so giebt gerade diess „Nicht-*seine*-Sache-suchen", welches überall der Stempel der Grösse ist, auch der leidenschaftlichen Liebe den Anstrich des *Erhabenen* und macht sie zum würdigen Gegenstande der Dichtung, so insbesondere der Tragödie. In Trauerspielen mit Liebeshändeln gehen meistens (III, 635), indem die Zwecke der Gattung vereitelt werden, die Liebenden, welche deren Werkzeug waren, zugleich unter, z. B. in „Romeo und Julie", „Tankred", „Don Karlos", „Wallenstein", „Braut von Messina" u. s. w. Die Sehnsucht und der Schmerz der Liebe, welche hier ihren Stoff nicht aus den Bedürfnissen eines ephemeren Individuums entnehmen, — die Sehnsucht, welche an den Besitz eines bestimmten Weibes die Vorstellung einer unendlichen Seeligkeit knüpft und einen unaussprechlichen Schmerz an den Gedanken, dass er nicht zu erlangen sei, — diese Sehnsucht und dieser Schmerz der Liebe, welchen in zahllosen Wendungen auszudrücken, die Dichter aller Zeiten unablässig beschäftigt sind und den Gegenstand nicht erschöpfen, ja ihm nicht genug thun können (III, 631 f.), sind demnach zu betrachten als Seufzer des Geistes der Gattung, welcher hier ein unersetzliches Mittel zu seinen Zwecken zu gewinnen oder zu verlieren sieht und daher tief aufstöhnt. Aber nicht allein die unbefriedigte verliebte Leidenschaft hat bisweilen *einen tragischen Ausgang*, sondern auch die befriedigte führt öfter zum Unglück, als zum Glück. Denn ihre Anforderungen kollidiren oft sehr mit der persönlichen Wohlfahrt des Betheiligten, dass sie solche untergraben, indem sie mit seinen übrigen Verhältnissen unvereinbar sind und den darauf gebauten Lebensplan zerstören. Ja, nicht allein mit den äussern Verhältnissen ist die Liebe oft im Widerspruch, sondern sogar mit der eigenen Individualität, indem sie sich

auf Personen wirft, welche, abgesehen vom Geschlechtsverhältniss, dem Liebenden verhasst, verächtlich, ja zum Abscheu sein würden. Aber so viel mächtiger ist der Wille der Gattung, als der des Individuums, dass der Liebende über alle jene ihm widerlichen Eigenschaften die Augen schliesst, Alles übersieht, Alles verkennt und sich mit dem Gegenstande seiner Leidenschaft auf immer verbindet: so gänzlich verblendet ihn jener Wahn, welcher, sobald der Wille der Gattung erfüllt ist, verschwindet (III, 336 f.).

Auf diese Art ist es nach Schopenhauer (III, 608) nicht zu verwundern, dass man gewohnt ist, die Dichter hauptsächlich mit der Schilderung der Geschlechtsliebe beschäftigt zu sehen. Diese bildet *in der Regel das Hauptthema aller dramatischen Werke*, der tragischen wie der komischen, der romantischen wie der klassischen, der indischen wie der europäischen. Auch haben die gelungensten Schöpfungen, welche ihren Stoff daher beziehen, wie „Romeo und Julie", unsterblichen Ruhm erlangt. Es erscheint demnach schon zum Voraus unmöglich, dass ein der menschlichen Natur Fremdes und ihr Widersprechendes, also eine bloss aus der Luft gegriffene Fratze, zu allen Zeiten vom Dichtergenie unermüdlich dargestellt und von der Menschheit mit unveränderter Theilnahme aufgenommen würde, da *ohne Wahrheit kein Kunstschönes sein kann.*

Mag man nun über Schopenhauer's „Metaphysik der Geschlechtsliebe" aus andern Gründen denken, wie man wolle: so Viel dürften die hieher gehörigen Abschnitte derselben auf das unwiderleglichste darthun, dass gerade nach der Auffassung dieses Philosophen die *Liebe* dem tragischen Dichter ein *ewig unerschöpfliches Füllhorn von Motiven* bietet, aus dem er nach voller Lust hervorlangen kann, ohne dass eine Abnahme bemerkbar sein würde. Kein Motivengenre darf sich, was Reichthum betrifft, mit diesem selbst bloss im allerentferntesten messen. Es liegt ferner ebenfalls auf der Hand, dass die Fruchtbarkeit dieser Stoffe nicht leicht auffälliger gemacht werden kann, als durch die Schopenhauer'sche Betrachtung. Wenn *Rückert*[1]) so schön sagt:

[1]) *Friedrich Rückert's* gesammelte Werke, herausgegeben von Heinrich Rückert. Frankfurt a. M., Sauerländer, 1868 ff. I, 279.

die *Liebe*,
die dieser Erde ödem Raum,
wo nicht ein Paradies kann bringen,
doch eines Paradieses Traum — —

so ist Schopenhauer andererseits bestrebt, das *Wesenhafte* dieses „schönen Traumes" hervorzukehren, aber auch in dem Gegenüber des erträumten Glückes, der darauf folgenden Enttäuschung, die „Tragik *κατ' ἐξοχήν*", ja gewissermaassen die ursprünglichste Tragik nachzuweisen. Diese Tragik besteht aber nicht allein in Dem, was Schopenhauer's „Metaphysik der Geschlechtsliebe" ausführt, sondern noch weit mehr in dem durch den Philosophen des Pessimismus so oft betonten, noch öfter jedoch angedeuteten geheimnissvollen *Zusammenhange zwischen Liebe und Tod*, wie zwischen Beginn und Ende, oder wie zwischen dem positiven und negativen Pol, — wenn es erlaubt ist, das letztere bereits angewendete Gleichniss nochmals zu gebrauchen. In einem seiner Erstlingsmanuskripte (N, 407) drückt Diess Schopenhauer so aus: Die Wohllust der Zeugung ist ein Lebenwollen in erhöhter Potenz: unser eigenes Leben büssen wir selbst durch den Tod; aber jenes gleichsam quadrirte Lebenwollen muss ein anderes Individuum durch Leben und Tod büssen. Diese Ansicht ist nach Schopenhauer (II, 388) mythisch dargestellt in dem Dogma der christlichen Glaubenslehre, dass wir Alle des Sündenfalles Adam's, der offenbar nur die Befriedigung der Geschlechtslust ist, theilhaft und durch denselben des Leidens und des Todes schuldig sind. Jene Glaubenslehre erkennt in dem Wechselspiel des Todes und der Zeugung nur noch den Pulsschlag der alle Zeit beharrenden Idee (vgl. III, 586), deren Einheit, aus ihrem Zerfallen in unzählige Individuen, durch das Alle zusammenhaltende Band der Zeugung wieder hergestellt wird. Dem zufolge sieht sie jedes Individuum einerseits als identisch mit dem Adam, dem Repräsentanten der Bejahung des Lebens, an und insoferne als der Sünde (Erbsünde), dem Leiden und dem Tode anheimgefallen: andererseits zeigt ihr die Erkenntniss der Idee auch jedes Individuum als identisch mit dem Erlöser, dem Repräsentanten der Verneinung des Willens zum Leben, und insoferne seiner Selbstaufopferung theilhaft, durch sein Verdienst erlöst und

gerettet aus den Banden der Sünde und des Todes, d. i.: der Welt.

Wir sehen uns hier abermals sozusagen in den innersten Mittelpunkt des Schopenhauer'schen Systems hineinversetzt, um welchen sich, wie in zahlreichen koncentrischen Kreisen, die Einzellehren des Philosophen zusammenschliessen. Mit der Bedeutung der Zukunftsgenerationen allein ist also, so schwer diese auch in die Wagschale fallen mag, die Wichtigkeit der *Liebe*, als *tragischen Motivs*, noch nicht erschöpft: die grössere Bedeutung gebührt der Liebe, insoferne sie mit dem Schlussstein aller Tragik, dem Tod, in unmittelbarem Kausalnexus steht. Liebe und Tod bilden das erste und das letzte Glied jener scheinbar so festen Kette, die uns in diesem endlichen Dasein festhält, als dessen Gegensatz ein *unendliches* zu denken ist, welches weder dem Angriffe von Aussen ausgesetzt, noch der Hilfe von Aussen bedürftig und daher *ἀεὶ ὡσαύτως ὄν*, in ewiger Ruhe, *οὔτε γιγνόμενον, οὔτ' ἀπολλύμενον*, ohne Wechsel, ohne Zeit, ohne Vielheit und Verschiedenheit — dessen negative Erkenntniss der Grundton der Philosophie ist —, wie ein solches Dasein eben dasjenige sein muss, wohin die Verneinung des Willens zum Leben den Weg eröffnet (VI, 305).

Die *Dichter* machen allerdings *zumeist* auf den ersten Punkt aufmerksam und besingen die *Allgewalt der Liebe*; so *Sophokles* in dem hochgefeierten Chorliede auf den Eros („O Eros, Allsieger im Kampf")[1]), *Hölderlin* in seinem Gedichte „Lebenslauf" („Die Liebe zwingt uns Alle nieder"), namentlich aber, mit unvergleichlicher Kürze, *Hafis*[2]):

..... Ohne Maass, wie Gott,
Ohne Schranken ist, wie Gott, die Liebe .....

ausserdem natürlich unzählige Andere. Jedoch auch die *innige Beziehung zwischen Leben und Tod*, welche der wahren Tragik erst ihr volles Relief verleiht, wurde von tiefsinnigen Poeten vielfach erkannt. Gewiss ist es beispielsweise kein anderer Gedanke, der den Ton unendlicher Wehmuth in den Schluss des *Nibelungenliedes* bringt und vorzüglich aus den

[1]) Soph. Ant. 781 ff. ed. Dindorf.
[2]) Nach *Daumer*, neue Sammlung, 1852, Seite 40.

Worten hervorbricht: „als ie diu liebe leide ze aller jungiste gît“ [1]). Hieher gehört auch insbesondere noch das bereits erwähnte herrliche Gedicht *Leopardi's* [2]) „Liebe und Tod“:

Als Zwillinge des Schicksals Schooss entsprossen,
Sind *Lieb' und Tod Genossen.*
Nichts Schön'res ward hienieden
Der Erde, Nichts der Sternenwelt beschieden.
Von jener stammt die höchste,
Die seeligste der Freuden,
Die je uns blühen mag im Meer des Seins,
Die von den schwersten Leiden
Kann ihr Genoss erlösen.
Das wundersame Wesen
Holdseelig auzuschauen,
Nicht, wie's der Feigling pflegt sich vorzustellen,
Will gern der jungen Liebe
Sich oftmals zugesellen.
Vereint durchziehn sie dann des Lebens Auen u. s. w.

In wahrhaft humoristischer, nicht genugsam gewürdigter Weise giebt der „neue Tanhäuser“, *Eduard Grisebach* [3]) dem gleichen Gedanken wohlberedten Ausdruck:

Die Glocken dröhnen so dumpf vom Dome,
Es leuchten die Lichter durch Weihraucharome
Tieftraurig, es summen die Trauergebete —
Dicht nebenan klingt Geig' und Trompete.

Sie spielen auf zu üppigen Tänzen,
Lustbunte Lampen locken und glänzen —
Neben das heilige Haus des Herrn
Baut Häuser die Teufelin Venus sich gern.

Unsterbliche Lust ihr im Auge glänzt,
Ihr Mund den Becher des Lebens kredenzt —
Im Gotteshaus hängt Gottes Sohn,
Der Tod mit blut'ger Dornenkron.

Der gekreuzigte Gott will uns verkünden:
Verneinet diese Welt der Sünden,
Verneint Euch selbst, und alles Leid
Wird Ruh in Gott und Seeligkeit.

---

[1]) Nibelungenlied, Str. 2315, 4 ed. *Lachmann.*
[2]) *Giacomo Leopardi*, deutsch von *Paul Heyse.* I, 173.
[3]) *Der neue Tanhäuser.* Wien, Rosner, 1873. Stück XXV, Seite 102 f.

Ihr fragt verzweifelnd: Was ist Gott?
Was nicht die Welt ist, Das ist Gott!
Das seel'ge Nichts, die Todesruh —
O schliesst das Auge der Dinge zu!

Wir aber haben Wachs in den Ohren,
Wir sind des Teufels schwachköpf'ge Thoren,
Er *will*, und immer sagen wir: Ja,
Und die leidende Welt steht immer noch da.

Ja, unser *Wille*, ohne Zweifel,
Das ist die Welt, das ist der Teufel:
Zögst Du den alten Adam aus,
So gienge die Weltgeschichte nach Haus;

So stünde still das Rad der Natur,
So wäre die Flamme der Kreatur
Gedämpft und ausgelöscht ihr Wehe —
Indessen der Wille der Menschheit geschehe!

Sie träumt ja gern den grossen Traum
Noch immerfort in Zeit und Raum,
Und immer hängt am Kreuz vergebens
Der todte Gott des ew'gen Lebens.

Nach dem Bisherigen muss erst vollends in's Auge springen, welch' grossartigen Einfluss die *Liebe*, als *Motiv der Tragödie*, auf die Komposition der Letzteren ganz unleugbar besitze. Allein es ist noch nicht hervorgehoben worden, wesshalb diess hochwichtige Motiv, in seiner hier gemeinten Verwendung, das Trauerspiel der Alten von dem der Neueren *scheide* und *abhebe*. Nun war es aber bis jetzt nicht recht thunlich, von dem gemeinten Unterscheidungsmerkmale zu reden, bevor eben jene Bedeutung entsprechend betont worden war. Um so weniger darf also an hiesiger Stelle vergessen werden, einen Umstand zu berühren, dessen der Philosoph des Pessimismus in den angezogenen Stellen lange nicht mit dem wünschenswerthen Nachdrucke gedacht hat. Es ist nämlich von Seite der Griechen die Liebe, die Geschlechtsliebe, durchaus nicht mit der Häufigkeit, und nirgend und niemals mit wirklich tiefer Erkenntniss ihrer ganz einzigen Wichtigkeit für die tragische Handlung und deren Ausgestaltung benützt worden, wie so vielfach von den Neueren. *Bei den Alten fällt nämlich der Schwerpunkt der Katastrophen in die Staatsidee, in den Staatszweck.*

Von *Aeschylos* darf man behaupten, er habe nicht ohne volles Bewusstsein von den gewöhnlichen erotischen Stoffen keinen Gebrauch gemacht. Wenigstens rechnet er es sich bei Aristophanes[1]) sogar zum *Verdienste* an, niemals ein *liebendes Weib* auf die Bühne gebracht zu haben. Dafür schildert er eine — Abart der Liebe, die, mag sie auch ihrer ideellen Seite nach nichts Bedenkliches haben, gleichwohl immerhin etwas Fremdartiges an sich trägt, das dem modernen Menschen selbst durch *Paul Heyse's* Tragödie „Hadrian"[2]), in welcher das Verhältniss dieses edlen Kaisers zu dem schönen Jünglinge Antinous dramatisch behandelt wird, bloss um Weniges näher tritt. In dem grösstentheils verloren gegangenen Stücke des Aeschylos: „die Myrmidonen" scheint die innige Freundschaft des Achilleus zu Patroklos den Grundstock der Handlung zu bilden, jedoch so, dass hier in das Feuer freundschaftlicher Zuneigung auch die Sinnlichkeit einiges Oel giesst[3]). Ausserdem hat Aeschylos allerdings noch beispielsweise des Aegisthos verbrecherisches Liebesbündniss mit der Klytämnestra als dramatisches Motiv verwandt, aber bloss als „im Hintergrunde gehaltenes Motiv, das einem anderen tragischen Zwecke diente, ähnlich dem verwandten Verhältnisse in Shakespeare's „Hamlet""[4]). Bei *Sophokles* macht sich das Zurücktreten der Geschlechtsliebe, als tragischen Motives, ganz besonders in seiner „Antigone" auffällig bemerkbar. Antigone's Beziehung zu Hämon trägt in dramatischem Betrachte beinahe das Gepräge der Nebensächlichkeit an sich, verglichen mit der energisch betonten Liebe der Schwester zum Bruder, wozu die Heldin allerdings, als die Letzte ihres Hauses, — da Ismene als „handelnde" Person nicht zählt — vorzüglich, ja ausschliesslich

---

[1]) Aristoph. ran 1044 ed. Dind.: *οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς, ἥντιν' ἐρῶσαν πώποτ' ἐποίησα γυναῖκα.*

[2]) *Paul Heyse*, dramatische Dichtungen. III. Bd.: Hadrian. Berlin, Hertz, 1865.

[3]) *Bernhardy*, Grundriss der griechischen Literatur I, 59 der vierten Bearbeitung.

[4]) S. *Erwin Rohde*, der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876. Seite 30.

berufen war[1]). Nur einmal, in seiner „Phädra", wob dieser Dichter die Hauptfäden der Aktion aus einem Konflikte, welcher auf sinnenheisse Geschlechtsliebe zurückgeht: eine gute Vorstellung kann man sich darüber aus einem Nachahmer des Sophokles machen; — denn, wie es scheint[2]), hat Ovid in seinem Liebesbriefe der Phädra[3]) den Sophokles und nicht den Euripides vor Augen gehabt[4]). *Euripides* endlich hat wohl erotische Stoffe mit besonderer Vorliebe dramatisch bearbeitet; doch gebrach es ihm an Grösse und Adel für wirklich tragische Darstellung der Liebesleidenschaft. Man wird also, *im Allgemeinen*, sagen müssen, dass zwar keineswegs zu denken ist, als hätte ein auf so hoher Stufe der Ausbildung des Geistes uud des Gemüthes stehendes Volk, wie die Griechen, die Macht der Liebe nicht gekannt und gefühlt[5]): aber der tiefe Sinn derselben, der ganze furchtbare Ernst dieser Leidenschaft, also kurz ausgedrückt: die Einsicht in die metaphysische Seite der Liebe ist ihnen mit Nichten aufgegangen, — ein Mangel, der ja mit den in dieser Schrift bisher dargelegten Erörterungen nur ganz und gar zusammenstimmt. „Der griechische Kunst- und Staatsgeist konnte die Liebe nur individualisirt, verhüllt und maskirt gleichsam in festbegränzte, naturbestimmte, in sich selbst abgeschlossene, also immer noch selbstische Formen erschauen. Ueber den Nationalitätsbegriff, den Staats- und Familienkultus, die Stammesliebe und Freiheit, und Aufopferung für diese Liebe und Freiheit erhob sich die Menschheitsidee der Griechen nicht. Nur unter dieser Gestalt tritt die Liebe in ihrem Drama auf, als Haupttriebfeder und Läuterungsmotiv. Vater-, Bruder-, Schwesterliebe, Aufopferungsliebe für Staat und „Stadt": darin verläuft und erschöpft sich der tragisch-ethische Reinigungsprocess im griechischen Drama. Die Geschlechterliebe, selbst in ihrer reinsten Form als bräutliche und Gattenliebe, tritt hinter jene

---

[1]) Vgl. *Arnold Passow*, Sophokleische Studien, Seite 49.

[2]) S. *Fr. G. Welcker*, die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus, Seite 395 ff.

[3]) *Ovid.* Heroid. IV. (ed. Merkel. I, 79 ff.).

[4]) *Klein*, Geschichte des Dramas I, 402, vgl. I, 438.

[5]) *Theodor Bergk*, griechische Literaturgeschichte I, 138.

so entschieden zurück, dass sie in der ungefälschten, grossen Tragödie nicht als Hauptmotiv wirken, nicht als heroische Leidenschaft sich hervorstellen darf“ [1]).

Ganz anders im modernen Trauerspiele. Für dieses gilt insbesondere, was Schopenhauer im Allgemeinen zur Sache redet. Obwohl der Liebeskonflikt daselbst in tausendfachen Variationen wiederkehrt, kann er doch, an sich, niemals ermüdend wirken; und, wo er *fehlt*, wird er vermisst; ja er ist durch keinerlei andersgeartete dramatische Kollision irgend zu ersetzen. Sogar, wo das Thema der Liebe bei den Neueren bloss als mitwirkendes Motiv sich geltend macht, erscheint die Haupthandlung, wie mehrfach bei Shakespeare, gleichwohl wesentlich intensiver davon berührt und durchkreuzt, als in den Tragödien der Griechen. Die grössten Meister im Drama des tragischen Liebeskonflikts sind bekanntlich: *Shakespeare* und *Goethe*. Nie wird die Liebe poetischer dargestellt werden, als in „Romeo und Julie.“ *Eduard von Hartmann* [2]) thut nicht gut daran, Kleinigkeiten zur Hauptsache zu machen und so — Knoten in der Binse zu suchen. Mückenseigereien vom Schlage der ästhetischen Angriffe, die der Philosoph des Unbewussten gegen das „dramatische Hohelied der Liebe“ erhoben hat, müssen ihm mit Recht den Tadel eintragen, es sei ihm die Hauptsache darin „*unbewusst*“ geblieben. [3]) Hiebei muss indessen beachtet werden, dass Shakespeare die Liebe „*in den mannigfachsten Verbindungen mit andern Leidenschaften und in den verzweigtesten Beziehungen zu andern menschlichen Verhältnissen zu schildern weiss*, wie es ihm denn ein Bedürfniss ist, sie *ihrem ganzen Wesen, allen ihren Wirkungen, ihren guten und schlimmen Eigenschaften nach in möglichster Fülle und Mannigfaltigkeit darzustellen.*“ [4]) Man denke nur noch an Othello und Desdemona, an Antonius und Kleopatra, an Florizel und Perdita, Ferdinand und Miranda, endlich an Richard von Gloster und Anna! Im Lichte der „Metaphysik der Ge-

[1]) Worte *Klein's*, Gesch. des Dramas III, 536.

[2]) *Eduard von Hartmann*, gesammelte Studien und Aufsätze, Seite 333 ff.

[3]) Vgl. *Robert Proelss*, „Romeo und Julie“ im Lichte der Philosophie des Unbewussten. Dresden, Zahn, 1874. Seite 55.

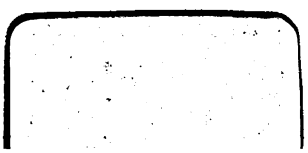
[4]) *Gervinus*, Shakespeare I, 192.

schlechtsliebe“ Schopenhauer's beleuchtet hat selbst die berühmte Werbescene in „Richard III.“ nichts Unglaubliches mehr. *Goethe* gehört auch, was diesen Punkt betrifft, zunächst neben Shakespeare. Wie Schopenhauer über Egmont's und Klärchen's Liebesbund denkt, wurde bereitser wähnt. Insbesondere aber findet von hier aus das Verhältniss Grethchens zu Faust — die *Grethchentragik*[1]) — seine volle Erklärung. Und dass Mephistopheles als Personifikation der koncentrirten Bejahung des Willens eben von seinem Standpunkte aufzufassen sei, darüber äussert sich der Philosoph des Pessimismus in der bestimmtesten Weise (vgl. III, 653)[2]).

Als Ausschreitungen in der dramatischen Behandlung des Liebesthemas wären etwa anzuführen einige Werke des hochbegabten *Heinrich von Kleist*, namentlich dessen „Penthesilea“, dann aber, ganz insbesondere, sämmtliche Spielarten und Exemplare des französischen sogenannten — „Ehebruchsdramas“ mit seiner Apotheose des gesunkenen Weibes[3]).

---

[1]) *Klein*, Gesch. des Dramas VIII, 899.

[2]) *Gwinner*, Schopenhauer's Leben, Seite 603 der zweiten Aufl.

[3]) Vgl. *Julius Duboc*, die Psychologie der Liebe. Hannover, Rümpler, 1874. Seite 163 der ersten Auflage.